This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

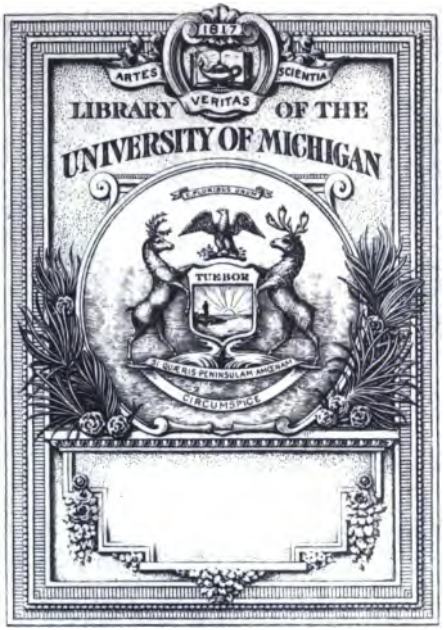
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

A 944,667


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

LEG
P. AU
Uni
N

858
M790
Z7
1894.

SULLE POESIE

DI

VINCENZO MONTI

STUDI

DI

B. ZUMBINI

TERZA EDIZIONE

INTERAMENTE RIVEDUTA

CON LA GIUNTA DI UN DISCORSO DELL' AUTORE

SULLA NOSTRA PRESENTE CRITICA LETTERARIA

FIRENZE

SUCCESSORI LE MONNIER

1894

SULLE POESIE

DI

VINCENZO MONTI

SULLE POESIE

DI

VINCENZO MONTI

STUDI

DI

B.ª ZUMBINI

TERZA EDIZIONE

INTERAMENTE RIVEDUTA

CON LA GIUNTA DI UN DISCORSO DELL'AUTORE

SULLA NOSTRA PRESENTE CRITICA LETTERARIA

FIRENZE

SUCCESSORI LE MONNIER

1894

Proprietà degli Editori

Firenze, Stabilimento Tipografico Fiorentino, via S. Gallo, 33.

Lib. Com.
Liberma
9-10-28
17626

A W. E. GLADSTONE

CHE CON BENEVOLENZA PARI ALLA SUA GRANDEZZA
VOLLE ONORARE DELLA SUA LODE
I MIEI SAGGI CRITICI SUL MILTON E SUL BUNYAN
QUESTO PICCOLO VOLUME
DOVE SPESSO SI TOCCA
DELLE RELAZIONI TRA LA POESIA ITALIANA E LA INGLESE
OFFRO IN SEGNO
DI GRATITUDINE SEMPRE VIVA.

AVVERTENZA DEGLI EDITORI

Ripetiamo quello che si legge nella seconda edizione, cioè che le poesie di Vincenzo Monti sono oggi, più che mai, proposte nelle scuole come esempio di bello stile, perchè risplende in esse una forma di vigore dantesco e di ariostesca facilità, ed hanno libere reminiscenze degli antichi autori classici e dei poeti migliori delle letterature moderne; che negli *Studi* del chiarissimo Bonaventura Zumbini (il più compiuto e importante lavoro critico intorno alle poesie maggiori di questo celebre scrittore), possono trovare gli insegnanti, non soltanto un esame delle bellezze poetiche, ma eziandio i confronti delle reminiscenze e imitazioni, desunte, con molto ingegno e gusto squisito, dalla Bibbia e dalle opere di Omero, di Virgilio, di Dante, del Petrarca, dello Shakespeare, del Milton, del Klopstock e di tanti altri scrittori famosi prediletti dal Monti.

La terza ristampa nell'anno stesso in cui fu pubblicata la seconda, conferma la bontà ed opportunità del libro, ed è già una lode per il prof. Zumbini, a cui non mancarono gli elogi di letterati distinti nei più stimati periodici italiani, dai quali ci giova togliere questi passi, degni di maggior considerazione: « È uno dei migliori libri di critica letteraria (così

» il Bonghi nella *Cultura*, anno V, vol. VII, pag. 513-16)
» che mi sia occorso di leggere da parecchio tempo
» questo dello Zumbini sul Monti. Giacchè vi si scor-
» gono tre qualità non facili a ritrovare insieme: un
» felice intuito, accompagnato da scienza dei principii
» e degli ideali dell'arte; una larga cognizione di molta
» letteratura poetica, classica, nazionale e forestiera;
» una grande equità di giudizio accoppiato con un
» verace e caldo sentimento di poesia. Il Monti do-
» veva pure una volta ritrovare un critico come lo
» Zumbini.... ». Nè diverso è il giudizio del dotto e gentile poeta Giacomo Zanella, il quale nella *Nuova Antologia* (serie III, vol. V, fasc. XIX) si espresse così: « Lo Zumbini, profondo conoscitore delle anti-
» che e moderne letterature, si è messo alla ricerca
» delle fonti, alle quali principalmente attinse il poeta
» italiano; ed in questa ricerca ha mostrata quella
» erudizione e quella sagacia di cui già diede splen-
» dide prove ne' suoi studi sul Petrarca, sul Boc-
» caccio, sul Leopardi, e specialmente nei saggi
» critici sul Milton e sul Bunyan.... Non occorreva
» questo suo studio perchè l'Italia lo salutasse prin-
» cipe de' suoi critici ».

Tralasciando per brevità quello che di più lusinghiero si legge nel *Giornale storico della letteratura italiana* (vol. VIII, pagg. 304-9), riferiamo invece un estratto dalla recensione di Guido Mazzoni nella *Rassegna* de' 19 ottobre del 1886: « Additando nei poeti
» stranieri le invenzioni che il Monti imitò da loro,
» lo Zumbini.... dal raffronto tra l'imitato e l'imita-
» tore, si è levato, volta per volta, a nuove ed acute
» osservazioni onde l'arte del poeta, posta sott'altra
» luce, viene ad essere originalmente studiata. »

E come nella seconda edizione fu dato, in oltre due fogli di stampa, senza aumento di prezzo, il *Discorso di M. Kerbaker sopra un luogo di Shakespeare imitato da Vincenzo Monti*, così facciam precedere a questa un altro discorso col titolo *Della nostra presente critica letteraria*, dallo Zumbini chiamato modestamente « prefazioncella », ma che è uno scritto degno dell'autore e del libro.

Confidiamo che queste cure ci concilino sempre più il favore di coloro che ricercano le nostre pubblicazioni, e facciano aumentare il numero degli ammiratori e studiosi del Monti, rinnovatore della poesia italiana e particolarmente del classicismo.

SUCCESSORI LE MONNIER.

Proprietà degli Editori

Firenze, Stabilimento Tipografico Fiorentino, via S. Gallo, 33.

3-19-31 MRK

Lib. Com.
Liberma
9-10-28
17636

A W. E. GLADSTONE

CHE CON BENEVOLENZA PARI ALLA SUA GRANDEZZA
VOLLE ONORARE DELLA SUA LODE
I MIEI SAGGI CRITICI SUL MILTON E SUL BUNYAN
QUESTO PICCOLO VOLUME
DOVE SPESSO SI TOCCA
DELLE RELAZIONI TRA LA POESIA ITALIANA E LA INGLESE
OFFRO IN SEGNO
DI GRATITUDINE SEMPRE VIVA.

B

AVVERTENZA DEGLI EDITORI

Ripetiamo quello che si legge nella seconda edizione, cioè che le poesie di Vincenzo Monti sono oggi, più che mai, proposte nelle scuole come esempio di bello stile, perchè risplende in esse una forma di vigore dantesco e di ariostesca facilità, ed hanno libere reminiscenze degli antichi autori classici e dei poeti migliori delle letterature moderne; che negli *Studi* del chiarissimo Bonaventura Zumbini (il più compiuto e importante lavoro critico intorno alle poesie maggiori di questo celebre scrittore), possono trovare gli insegnanti, non soltanto un esame delle bellezze poetiche, ma eziandio i confronti delle reminiscenze e imitazioni, desunte, con molto ingegno e gusto squisito, dalla Bibbia e dalle opere di Omero, di Virgilio, di Dante, del Petrarca, dello Shakespeare, del Milton, del Klopstock e di tanti altri scrittori famosi prediletti dal Monti.

La terza ristampa nell'anno stesso in cui fu pubblicata la seconda, conferma la bontà ed opportunità del libro, ed è già una lode per il prof. Zumbini, a cui non mancarono gli elogi di letterati distinti nei più stimati periodici italiani, dai quali ci giova togliere questi passi, degni di maggior considerazione: « È uno dei migliori libri di critica letteraria (così

pure or mi sembrano insufficienti al bisogno; ho corretto qualche errore d' interpretazione in cui ero incorso, mutati parecchi giudizi e aggiunti qua e là alcuni pensieri nuovi. Tuttavia l' opera non si può dire molto migliore di prima. I difetti organici, come tutti quegli altri che derivano dal poco ingegno e dalla scarsa dottrina di uno scrittore, non si correggono più. Restano anzi lì, incancellabili, quasi a fargli continuo ricordo di quella disuguaglianza tra il potere e il volere, che dalle massime alle minime cose ci è cagione d' innumerevoli affanni, e che tanto più ci grava quanto più fervide erano le speranze!

Dopo cotesta confessione (che, ahimè, potrebb' essere molto più lunga!) i miei buoni lettori non vorranno credere che io abbia un troppo alto concetto del mio libro. Nondimeno, volendo dir qui tutto quello che sento, soggiungerò che a nessun altro mio scritto augurai così ardentemente fortuna come a questo; e che la straordinaria benevolenza con cui fu accolto, mi fece più lieto ch' io non fossi mai stato in simili occasioni. E ciò per due ragioni, delle quali non vorrei e non dovrei intrattener chi legge, se non fosse che il fatto personale, privo certamente di ogni importanza per gli altri, mi dà il modo di en-

trare in certe quistioni a cui negli ultimi tempi si è volta la mente di molti nostri studiosi. Io ne toccherò peraltro con quella brevità che si conviene al presente scritto.

II.

La prima dunque di quelle due ragioni è che, volendo col mio libro mostrare le relazioni fra la poesia del Monti e quella delle più culte letterature moderne, accennai a molti fatti ed esempi non ricordati da altri sino allora, e di tal qualità, che, come ebbe a notare un nostro egregio scrittore, non si sarebbe neanche sospettato che lo stesso poeta ne avesse tratti così numerosi e grandi vantaggi. Era dunque naturale che prima io dovessi molto trepidare, e poi molto rallegrarmi quando a tanti nostri insigni letterati che ragionarono del mio lavoro, parve che in ciò non mi fossi ingannato. Tuttavia nè da cotesta benevola approvazione, nè dal gran pregio in cui tutti abbiamo il libro di un nostro dottissimo romanista sopra l'Ariosto, si potrebbe giustamente inferire che in Italia siano oramai comunemente accettate

quelle idee intorno all'uso delle fonti nella critica letteraria, che i più autorevoli interpreti stranieri applicano da un pezzo e con eccellenti risultati nello studio dei sommi scrittori. Sono anzi molti e gravi gli errori e le contraddizioni di parecchi nostri che ragionano intorno a tale argomento. Non parlo di coloro che le fonti hanno in maggiore o minore stima, secondo che si tratti del fatto proprio o dell' altrui. Pur troppo c'è di peggio, perchè i giudizi erronei e la confusione delle idee regnano anche là dove non si può dire che manchi la buona fede. Così, quegli eruditi che illustrando autori antichi s'eran fatta dello studio delle fonti come una gloria tutta propria e quasi non conseguibile da verun altro, mostraron poi di pregiare e intendere molto mediocremente le ricerche della medesima natura intorno ad autori moderni. Così ancora, parecchi dànno a tali studi o lode o biasimo, secondo che lor sembri accrescersene o diminuire il merito degli scrittori nostri. Perocchè di tal merito essi fanno stima non tanto col criterio del dotto che nella stessa imitazione trova talvolta di che meglio intendere e ammirare un autore, quanto con quello del volgo che nell'imitatore, anche se vinca il suo modello,

vede sempre una scimmia. E non mancano poi letterati che in simili quistioni facciano entrare perfino l'onor nazionale. Se non che di esso onore pare abbiano un sentimento un po' diverso da quello che mostraron di averne i medesimi Italiani di cui presumono far la difesa! I quali, prendendo largamente e francamente da antichi e da moderni, credevano esercitar nel campo delle lettere il diritto dei forti, e aver novelle occasioni a svolgere le proprie facoltà, a compiere cose egregie, a procurar nuova gloria alla patria e a se stessi!

Questo delle fonti è uno degli studi più essenzialmente storici che si possan dare, di quelli appunto che meglio chiariscono l'ingegno, la dottrina e l'arte di ogni grande scrittore. Dall'uso poco prudente che i critici ne abbiano fatto o dagli errori nei quali siano incorsi, non è giusto argomentare contro tali indagini più di quello che, per abusi o errori simili, si possa contro qualunque altra disciplina o scienza umana. La ricerca delle fonti, condotta con dottrina e giudizio, apre al pensiero novelle vie, scopre relazioni non per anco avvertite fra la cultura di tempi e paesi diversi, rischiara l'antico col nuovo e questo con quello, e porge aiuti inestimabili

così alla scienza come alla storia delle idee che informano le opere poetiche. Severa a cagion della propria indole e dei fini che si propone, essa ha pure in sè qualcosa di poetico che sublima gli animi. Quel seguire un'idea di paese in paese, rimontando spesso il fiume del tempo, quel vederla mutar continuamente sembianze e forme e talvolta anche significato senza mai perdere ciò che la distingue da ogni altra idea, quel poter sentire a certi punti come gli echi del passato e insieme i preludi del futuro, tutto ciò, quando ci siano scorta la serietà dei fini e il buon metodo, oltre che erudire, inalza gli spiriti a quelle regioni dove scienza e poesia s'incontrano esultando l' una dell' altra.

Qualche osservazione della stessa natura si potrebbe fare intorno alla comparazione che, pochi anni fa, un nostro letterato disse buona per la scuola, ma non per la critica, aggiungendo (pare impossibile!) che così la intendeva il Foscolo stesso là dove affermò « che la miglior scuola nelle arti è il paragone ». Egli dunque, come molti altri, ignorava che la comparazione ha sempre avuto larga parte in ogni ordine di studi, e che la sua importanza cresce naturalmente e necessariamente ogni giorno col continuo crescere delle

scoperte e perfezionarsi dei metodi.[1] Per essa i giudizi possono fondarsi sopra una sempre più larga notizia di fatti, e i criteri storici ed estetici acquistare nuova saldezza; per essa ci è dato usar nuove armi contro quei pregiudizi di nazionalità, di religione e di qualsivoglia altra specie, che sovente nel critico sono più dannosi della stessa ignoranza. Quell'ammirazione verso certi nomi e certe cose, che talvolta occupa così le menti umane da non farvi penetrare le idee più giuste, quella cieca ammirazione che nessuna forza di logica e di eloquenza potrebbe vincere, eccola bene spesso o ridotta ai suoi giusti confini o interamente abbattuta per la sola virtù degli esempi che le si contrappongano.

La comparazione c'invoglia e sforza non solo ad accrescere le nostre cognizioni, ma, ciò che importa assai più, a giudicar delle stesse cose che meglio conosciamo con nuovi criteri e a guardarle da nuovi lati. Come il veder nuovi paesi ingenera sempre un certo mutamento nell'opinione che avevamo del

---

[1] Bellissime parole disse in questo proposito il Brunetière nella prolusione all'ultimo corso da lui tenuto alla Sorbona, sull'*Evoluzione della poesia lirica nel secolo XIX* (v. *Revue bleue*, 21 janvier 1898).

nostro, e sovente anche nei concetti che, prima di uscirne, ci eravamo fatti degli uomini e del mondo, così la notizia di nuove letterature non è possibile che non modifichi in noi quelle medesime idee intorno alla nostra, che avremmo credute immutabili. Poche altre forme di lavoro sono così feconde di luce, com'è questa; poche altre adempiono, come essa fa, quell' invitto bisogno di abbracciare ed intendere quanto è più possibile della natura e della storia umana, ch'è tanta parte della vita moderna.

III.

La seconda ragione onde mi compiacqui oltre l' usato delle cortesi accoglienze fatte al presente volume, è che in esso io m' era proposto più risolutamente che mai di congiungere e far servire allo stesso fine le indagini storiche d'ogni natura e la interpretazione estetica. Or anche intorno a ciò credo necessario fare alcune avvertenze. Coteste diverse forme di critica sono state troppo lungamente divise e talvolta non felicemente congiunte, con grave danno degli studi lette-

rari. Ma, come altri migliori di me, così anche io ho creduto sempre ch' esse debbano andar insieme, e che solo dalla loro unione sia possibile il conseguire i fini a cui i nostri nobili studi son volti. [1]

È stato già dimostrato da altri che la critica meramente storica non ottiene tutti quei fini, perchè le indagini a cui suole restringersi non bastano a render ragione di ciò che di più alto e poetico si contiene in un' opera d'arte. Io vorrei aggiungere un'altra osservazione, ed è che se tale critica ha grandi benemerenze verso la nostra letteratura, non può dall' altra parte negarsi che molti dei suoi cultori si son fatta una ben singolare idea di quella storia che hanno sempre in bocca. Storia per essi sono le indagini biografiche, le notizie intorno ai codici e alle loro varianti, le curiosità di ogni sorta che risguardino la persona e l'opera di un autore e fin anche i suoi ascendenti e

---

[1] Fra quelli che hanno scritto intorno alle condizioni della nostra critica, ricorderò il mio collega Francesco d' Ovidio, che ne ha trattato in più occasioni con dottrina e acume ammirabili (v. specialmente nei suoi *Saggi critici*, Napoli, 1878, la *Prefazione* e *Due critici calabresi*), e il prof. Pasquale Villari, di cui è sommamente pregevole lo scritto *Francesco De Sanctis e la critica in Italia (Nuova Antologia*, 1° febbraio 1884).

discendenti; ma non pare che onorino dello stesso nome e certo non degnano di altrettanta attenzione le idee, le fonti, la dottrina di esso autore, l'efficacia dei contemporanei su lui e quella da lui medesimo esercitata sulle generazioni presenti e sulle future; tutto ciò insomma che nel concetto comune appunto è più meritevole di essere ricordato, perchè rende più vera imagine della vita intellettuale di coloro a cui l'umana famiglia deve il suo miglior patrimonio. Dissi in altra occasione che a leggere le dotte e faticose pagine di tali eruditi vien voglia di esclamare: « E sento come il più divin s'invola ». Qui, considerando quest'altro difetto, vorrei aggiungere che col divino s'invola anche quel vero storico, che consiste nella piena interpretazione del passato e di tante cose vere e grandi, la quale può riuscire non meno poetica di qualsivoglia rappresentazione di cose immaginate.

Facendosi poi un'opinione non giusta del presente, parecchi nostri eruditi credono di scusare e persino di giustificar con essa quelle monche e insufficienti interpretazioni che sogliono darci del passato, senza intendere che, dove pure il presente fosse quale se lo figurano, il passato dovrebbe esser

sempre chiarito e riprodotto in tutta la sua integrità. Credono cotesti egregi signori esser la poesia morta ai dì nostri o moribonda? Ma pur pensando così, non dovrebbero mai dimenticare ch' essa, non che viva, era stata ispiratrice di cose stupende in quegli ingegni di cui aspirano a ritrarre la storia e l'arte: e come dunque dalla supposta prosa dei nostri giorni potrebbero trarre argomento o scusa a non tenerne tutto il debito conto nelle loro indagini intorno alle cose antiche?

Ciò che ho detto della poesia vale qui anche per la filosofia. Pensano i nostri eruditi che questa sia oggi morta e seppellita per sempre? Ma eziandio in questo caso, dovrebbe sembrar loro stoltissima l'idea di potere senza la filosofia intendere uomini e cose appartenenti a tempi in cui essa imperava; in cui, per esempio, congiunta con la teologia, splendeva astro sovrano nel firmamento delle scienze, e coll'ingegno di Dante abbracciava tutte le cose dell'universo: tutte quelle cose appunto che ridono eterne nelle sue dipinture, e che noi, per comprendere appieno come le rappresentasse il poeta, dovremmo comprendere insieme come le concepissero egli stesso e coloro dai quali le accettava in tutto o in parte.

discendenti; ma non pare che onorino dello stesso nome e certo non degnano di altrettanta attenzione le idee, le fonti, la dottrina di esso autore, l'efficacia dei contemporanei su lui e quella da lui medesimo esercitata sulle generazioni presenti e sulle future; tutto ciò insomma che nel concetto comune appunto è più meritevole di essere ricordato, perchè rende più vera imagine della vita intellettuale di coloro a cui l' umana famiglia deve il suo miglior patrimonio. Dissi in altra occasione che a leggere le dotte e faticose pagine di tali eruditi vien voglia di esclamare: « E sento come il più divin s'invola ». Qui, considerando quest'altro difetto, vorrei aggiungere che col divino s'invola anche quel vero storico, che consiste nella piena interpretazione del passato e di tante cose vere e grandi, la quale può riuscire non meno poetica di qualsivoglia rappresentazione di cose immaginate.

Facendosi poi un' opinione non giusta del presente, parecchi nostri eruditi credono di scusare e persino di giustificar con essa quelle monche e insufficienti interpretazioni che sogliono darci del passato, senza intendere che, dove pure il presente fosse quale se lo figurano, il passato dovrebbe esser

sempre chiarito e riprodotto in tutta la sua integrità. Credono cotesti egregi signori esser la poesia morta ai dì nostri o moribonda? Ma pur pensando così, non dovrebbero mai dimenticare ch' essa, non che viva, era stata ispiratrice di cose stupende in quegli ingegni di cui aspirano a ritrarre la storia e l'arte: e come dunque dalla supposta prosa dei nostri giorni potrebbero trarre argomento o scusa a non tenerne tutto il debito conto nelle loro indagini intorno alle cose antiche?

Ciò che ho detto della poesia vale qui anche per la filosofia. Pensano i nostri eruditi che questa sia oggi morta e seppellita per sempre? Ma eziandio in questo caso, dovrebbe sembrar loro stoltissima l'idea di potere senza la filosofia intendere uomini e cose appartenenti a tempi in cui essa imperava; in cui, per esempio, congiunta con la teologia, splendeva astro sovrano nel firmamento delle scienze, e coll'ingegno di Dante abbracciava tutte le cose dell'universo: tutte quelle cose appunto che ridono eterne nelle sue dipinture, e che noi, per comprendere appieno come le rappresentasse il poeta, dovremmo comprendere insieme come le concepissero egli stesso e coloro dai quali le accettava in tutto o in parte.

Già è chiaro che l' odierna decadenza degli studi speculativi non ha nulla che fare con gli studi intorno alle speculazioni di ogni tempo, cioè con la storia della filosofia. Ma parmi anche necessario il notare che quelli che di tal decadenza non hanno un chiaro concetto e involgono nella stessa condanna la speculazione astratta colla forza ingenita, indomabile e immortale del pensiero, da cui pur sempre procede qualsivoglia più positivo indirizzo, qualsivoglia metodo più scientifico, costoro non possono poi intendere neanche quelle medesime concezioni speculative che produssero effetti immensi e imperituri su tutta la civiltà umana.

Queste considerazioni sarebbero opportune anche se il concetto che i nostri eruditi hanno del tempo presente fosse giusto. Ma il vero è che le condizioni dello spirito e della cultura non furono in alcun tempo, e sono oggi meno che mai, quali costoro se le immaginano. Il pensiero filosofico, non morto mai del tutto, ripigliando vigor nuovo, è divenuto una cosa sola col pensiero più propriamente scientifico. Smessa l' antica pretesa di cavar tutto da sè stesso, accetta anzi e cerca diligentemente quanti sussidi possano venirgli dalle immense e molteplici

indagini che si vanno tuttodì compiendo nei regni della natura e della storia. Consulta le scienze per tutti i problemi che lo travagliano, e che un tempo pareva volesse e dovesse risolvere lui stesso pur con le proprie speculazioni. Dopo tante divisioni e suddivisioni di scienze e di studi, il nostro spirito sente il bisogno di ritentar la sintesi, di guardar dall'alto gl'immensi spazi ultimamente percorsi, di averne cagione a nuove intuizioni e nuovi ardimenti. È come un bisogno di alpinismo nei regni della scienza e del pensiero. In tali condizioni non manca neppure il sentimento della poesia. I suoi effetti, se scarsi nell'arte, al confronto di quelli dei tempi anteriori, abbondano, quantunque non soggetti a forme determinate, nelle nuove e potenti aspirazioni umane, nell'amore immenso e sempre crescente alle bellezze della natura e in tanti altri fatti importantissimi della vita moderna.

IV.

Anche della critica meramente estetica è stato da altri mostrato un grave difetto,

cioè ch' essa non studia, come pur sarebbe necessario, l' opera di arte nella sua genesi, nè le idee che la informano nella loro storia. E veramente se i suoi cultori volessero compiere una tale impresa, sarebbero costretti o a valersi del lavoro altrui, o a fare essi medesimi quelle indagini da cui pur si mostravano alieni e quasi sdegnosi. Tuttavia, come dissi della critica contraria, così dirò che anche di questa non credo sia stato debitamente avvertito il difetto peggiore. Il quale consiste in ciò, ch' essa non può giudicar sempre con piena sicurezza di cose importantissime e che della medesima estetica sono precipua parte. Tali, ad esempio, sono le quistioni intorno all' originalità di un' opera d' arte: quistioni ardue che solo risolverà interamente chi sappia determinare quanto in essa opera appartenga al concetto, che può essere ed è sovente venuto o in parte o in tutto d' altronde, e quanto alla rappresentazione, in cui sempre consiste il maggior merito del poeta.

Or tutto ciò che appartiene al concetto (le origini, la storia delle idee, le loro relazioni molteplici con la cultura antica e con la moderna) è appunto il precipuo argomento di quelle indagini filosofiche e storiche alle

quali la critica, di cui ora parlo, suole mostrarsi più o meno avversa. Non è sempre possibile fare una sola cosa dell' invenzione e della rappresentazione, che spesso ci è facile concepire distinte l' una dall' altra nella stessa opera d' arte; e se la seconda possiamo godere in noi medesimi e chiarire con la nostra parola, mercè del sentimento della bellezza, onde siamo più o meno dotati, la prima non intenderemo appieno se non ci avrà soccorso lo studio della storia e specie delle fonti. Così la storia entra di pieno diritto nei regni dell' estetica; e ci entra sempre accolta con festa dai critici sommi, i quali, non che temere di esserne contradetti, sentono invece che ne avranno grandi aiuti ed agevolezze, e che la sua testimonianza farà parere più certe le loro intuizioni e rinverdirà in essi la fede di poter conferire anche loro a quella conoscenza della vita, ch' è fondamento eterno d' ogni umana disciplina.

Dissi poco avanti come parecchi nostri eruditi credessero spiegare l' incompiutezza della loro critica con un concetto non giusto dei tempi presenti; qualcosa di simile potrei aggiungere in proposito della scuola opposta. La quale non cessò mai d' insistere, contro l' opinione tradizionale in Italia, che

il pregio di un' opera d' arte non va misurato dal valore scientifico e storico di essa, bensì dalle qualità tutte proprie della sua natura; e aveva ragione, e di ciò persuadendo le nuove generazioni, faceva un bene inestimabile. Ma da tal canone, ch' è certamente vero, non era giusto dedurre che lo studio della storia non potesse molto conferire alla giusta estimazione del medesimo pregio d'arte. Perocchè altro è il giudicar della bellezza secondo ch' essa si conformi o no alla verità scientifica e storica, e altro il cercarne col concorso della scienza e della storia la genesi e la formazione: altro è il far quistione se la dipintura poetica corrisponda o no alla realtà delle cose, per trarne poi cagione di lode o di biasimo, e altro è lo studio di cotestà realtà, condotto col solo fine d'intendere al possibile quanto essa abbia aiutato l'autore a inventare e rappresentare i propri fantasmi, quanto, insomma, abbia contribuito ad accrescere lo stesso valor poetico di un'opera d'arte.

Ora è chiaro che anche i criteri della seconda specie, non che utili, sono indispensabili a una piena interpretazione della poesia, e ch' essi differiscono sostanzialmente da quelli della prima, che dominarono per

secoli nella nostra letteratura. Vi dominarono temperati talvolta dalla benefica efficacia che pur sulle idee non giuste esercitano sempre un profondo sapere e un alto intelletto, come vediamo essere accaduto presso il Gravina e ancor più presso il Gioberti; e spinti tal altra alle più assurde conseguenze da ingegni non volgari, ma offesi da pregiudizi politici e religiosi, come ad esempio è avvenuto per opera del Cantù. Se la maggior critica estetica che abbiamo avuto li combatteva giustamente come non più conformi al progresso degli studi e ai bisogni dello spirito, non però s'apponeva al vero confondendoli con quegli altri criteri che a noi invece parvero necessari ad ogni compiuta interpretazione. Dei primi si poteva credere che non fossero più sufficienti al tempo nostro, ma non già dei secondi. Il tempo nostro rigettava i canoni astratti, le dottrine arbitrarie colle quali la poetica bellezza era giudicata secondo le varie credenze filosofiche o religiose dei critici, ma favoriva invece quelle indagini che della bellezza medesima illustrassero i principî e la formazione: non accettava la storia come riprova e misura del pregio artistico, ma l'ammetteva, anzi la cercava bramosamente come

una nuova fonte di luce, da cui anche l'interpretazione estetica potesse trarre inestimabile vantaggio.

V.

Una critica veramente compiuta adopra ai suoi fini tutte le varie indagini e interpretazioni di cui s'è toccato. Reputa suo dovere e sua gloria il viver sempre del proprio lavoro, il cercare da sè quanto occorre perchè il suo edifizio abbia i più solidi fondamenti e nel tempo stesso levisi alto e splendido verso il cielo. Sente com'essa debba adempiere i bisogni e conformarsi agl'impulsi del pensiero moderno che da tutte parti la incalza e preme. Talvolta noialtri letterati parliamo come se dipendessero in tutto da noi il metodo, l'indirizzo dei nostri studi e le riforme di cui questi hanno bisogno; e ci mostriamo perfino inconsapevoli e non curanti delle grandi quistioni che necessariamente risguardano ogni qualsiasi parte dello scibile umano. Così non avvertiamo il trasformarsi delle stesse discipline con cui la nostra ha strettissime relazioni, e da cui non

potrebbe discordare senza suo grave danno. Se coteste discipline sorelle, come le altre scienze tutte, secondando i nuovi moti dello spirito umano, allargano continuamente il campo della loro attività e si ricambiano più efficacemente che mai aiuti e impulsi, perchè i soli studi letterari non dovrebbero partecipare a quei moti e a quelle trasformazioni?

La critica vera aborre da ogni intolleranza, accoglie nel suo giro così le molteplici ricerche storiche e filologiche d'ogni sorta, come l'analisi psicologica e il commento estetico, e insomma tutte quelle indagini e interpretazioni che siano adatte a farci penetrare nella mente e nell'arte di uno scrittore. Parrebbe che dove si tratti di un'opera essenzialmente poetica, le indagini storiche e filologiche non siano altro che aiuto e sussidio alle interpretazioni più propriamente estetiche, e che queste al contrario abbiano il loro fine in se medesime. Tuttavia è certo che anche le seconde possono ricambiare i benefizi ricevuti e porgere la mano alle prime, le quali sono costrette a percorrere sentieri più lunghi e faticosi. Se lo studio della natura e della storia ci fa tanto più pregevole l'arte che in sè le riflette, ciò che in cotesto ma-

gnifico specchio è riflesso, oltre agli effetti propriamente poetici, rischiara di nuovo lume l'intelletto, facendogli vedere come da lungi e dall'alto certi baleni di quel beato regno del vero, a cui è suo destino di arrivare « per altre vie, per altri porti. »

Scienza, storia e poesia, come si accordano mirabilmente per chi le mediti nelle rispettive qualità originarie e nella parte che ciascuna ebbe ed avrà sempre in tutte le manifestazioni della vita umana, così ci si presentano congiunte e strette di mutuo affetto nello spirito e nelle opere di ogni sommo scrittore. Ciascuna concorre in sua maniera a chiarire quello spirito ch' esse tutte hanno mirabilmente arricchito. Che preziosi tesori lì dentro! Idee generate così dalla meditazione come dalla esperienza che un autore abbia avuta degli uomini e del mondo esterno; reminiscenze di cose grandi e presentimenti di altre più grandi ancora; intuizioni di quanto pativa e sperava la gente tra cui egli nacque e di ciò che più agitava ai suoi tempi il cuore degli uomini tutti; e poi impulsi, ispirazioni e virtù onde trarre tutto ciò all' aperto, vestito dell' eterna luce della poesia. La trasformazione di cotesti elementi, il loro passaggio a una seconda vita, ch'è

appunto quella dell' arte, e lo studio di essa vita in sè medesima sono il particolare soggetto di ogni analisi psicologica ed estetica; le loro condizioni anteriori, l'origine, le vicende, le relazioni e il valore di essi elementi dànno più particolarmente materia alle indagini storiche e filologiche.

Di fatti, per adoperare le stesse parole del mio collega Kerbaker, « la critica storica e la critica estetica sono infine due parti inseparabili di un' arte medesima: la critica letteraria. » Così, le ricerche d' ogni sorta non sono se non diverse forme di lavoro intorno a un soggetto medesimo; si aiutano scambievolmente, e tutte hanno per centro da cui muovono e a cui ritornano lo spirito, il quale, adunando in sè quanto gli venga donde che sia, lo segna dell' interna stampa. E così dunque un vero critico intende appieno quel ricambio di uffici e di aiuti, quel reciproco illuminarsi del reale e dell' ideale, della natura e dell' arte, e in fine quella parentela che congiunge e quell' unità in cui si risolve ogni moto del mondo e del cuore umano.

LA BASSVILLIANA

E LA BELLEZZA DELL' UNIVERSO.

Dopo gli episodi danteschi di Francesca e di Ugolino e parecchi canti dell' « Orlando Furioso » e della « Gerusalemme Liberata », pochi altri componimenti in versi italiani così piacevano ai nostri padri, come questi due poemi del Monti, specie il primo. Che se oggi essi hanno perduto per noi alquanto della gran potenza ch' esercitavano sui cuori, non ci sembrano perciò meno ricchi di splendori e armonie incomparabili, nè meno degni di essere ammirati come esempi di arte non dimenticabili mai. Molti ne hanno ragionato considerandoli dal lato storico e poetico; nessuno forse ne ha avvertita la stretta parentela coi più famosi poemi dei tempi moderni. Cotesta impresa per l' appunto io vorrei tentare in questo mio primo saggio. Ricorderò innanzi tutto come il Monti ammirasse i sommi poeti d' ogni paese. In un suo notevolissimo discorso diceva: « Petrarca mi tocca l' anima, Frugoni mi sorprende, Klopstock mi trasporta con violenza nel suo sentimento, e mi mette in iscompiglio la fantasia; Gessner,

Lessing, Kleist m' innamorano con la loro semplicità, e mi rendono voglioso di farmi pastore. Crebillon mi piace perchè mi spaventa, Cornelio mi solleva sopra di me medesimo, Racine mi ricerca il core, e senza essere fanatico per Shakspeare io so di aver sparso in pubblico teatro delle lagrime.... Nomino questi forestieri, acciò si veda che io non sono idolatra dei soli italiani. *Tros Rutulusve fuat*, o italiana o transalpina o cinese o araba ch' ella sia, fosse puranche groellandica, la poesia mi piace tutta purchè la trovi buona. »

Interrompo qui la citazione per notare che di tale larghezza di criteri non è forse esempio in tutti gli scrittori italiani moderni: neanche il Foscolo, felice imitatore di forestieri, giunse mai a tanto; e il Leopardi che, con tutto il suo maggiore ingegno, ebbe scarsa notizia e scarsissima stima di ogni poesia che non fosse l' antica, se ne sarebbe scandolezzato addirittura.[1] Séguita il Monti: «Tuttavolta siccome è difficile il far versi, e non avere il suo modello, la sua innamorata, mentre il Parnaso è diviso in Petrarchisti, in Frugoniani, e in

[1] Si confronti, ad esempio, l'altissima lode che il Monti in questo discorso dà al Milton, col giudicio che del medesimo poeta fece il Leopardi nella *Titanomachia di Esiodo* (*Studi Filologici*. Firenze 1853, 2ª ediz., pag. 170).

altre sètte forestiere, che combattono tutto giorno fra loro, e s' insultano, quasi che la gloria di uno escluda quella dell' altro; così mi dichiaro ancor io di aver la mia bandiera di partito, e questa è la poesia degli Ebrei. Confesso però che io diserto facilmente, e che facilmente ritorno alle prime insegne senza timore di essere moschettato, perchè la milizia di Apollo non è quella di Marte. Il capriccio, la galanteria, l' amore (giacchè il mal d' amore è la grande epidemia de' poeti) mi hanno fatto spesso dimenticare di David e d' Isaia in grazia di Tibullo e di Anacreonte. Ma queste sono infedeltà che non costituiscono il mio carattere. Io amo dunque David piucchè gli altri poeti, e nessuno vorrà, credo, condannare questa mia parzialità. Omero, Pindaro, Virgilio sono grandi e maestosi; ma David (senza parlare dei profeti, specialmente d' Isaia), David è qualche cosa di più. » E, fatta una comparazione di David e di Omero, conchiude che la poesia biblica supera la stessa omerica, ch' è pur la maggiore di quante altre poesie classiche siano state al mondo.

Or, così dicendo, egli ragionava come il Milton stesso, il quale era d' avviso che nessun poema profano pareggiasse per nobiltà di soggetto e sublimità d' immagini quelli ispirati da

Dio medesimo, e che, dunque, anche il suo poema sovrastasse a tutti gli altri delle classiche letterature. Accettando questi giudizi e questi criteri del grande Puritano, il nostro poeta ne traeva argomento di lode smisurata eziandio per il Klopstock: « Fratello di Milton può chiamarsi Klopstock autore del « Messia »; la fantasia di cui nel terribile è forse tanto maggiore di quella del Milton, quanto questo l' ha maggiore di quello nel delicato e nel tenero. Il Concilio dei Diavoli di questo Tedesco getta paura, e la parlata di Satana non potria concepirla più forte e più rabbiosa Belzebub medesimo, se Belzebub facesse il poeta. Mi duole che il chiarissimo Padre Bertòla non prometta più che un canto di traduzione del « Messia ». Esso potria arricchire meglio di ogni altro la nostra lingua di tutte le bellezze di questo poema, e togliere a me in tal guisa un' antica tentazione di accingermi io seriamente a questo lavoro già da me per ischerzo tempo fa cominciato. Ma Klopstock e Milton sono grandi, perchè assistiti vengono da per tutto dall' entusiasmo di David.[1] »

---

[1] *Discorso preliminare al chiarissimo monsignore Ennio Quirino Visconti,* ec., nel *Saggio di poesie dell' abate* VINCENZO MONTI. Livorno, 1779; dai torchi dell' Enciclopedia, pag. XIII e segg.

Tali giudizi confermò con l' opera, quando da quelle due famose epopee tolse non poche delle bellezze che adornano i suoi poemi. Da esse imparò anche a cavare il maggior profitto da quei poeti biblici ch' egli tanto ammirava; perchè il « Paradiso perduto » e il « Messia » sono non pure due concezioni originali, ma eziandio due incomparabili interpretazioni poetiche delle sacre scritture. Quello che notai altrove del Milton,[1] potrei notare altresì del Klopstock, dicendo, ch' egli spesso diede figura e moto a idee e sentimenti toccati appena dagli autori biblici; ed immaginò un numero infinito di particolari, così conformi alla natura del suo soggetto, da farci credere che non altrimenti avrebbero fatto gli stessi sacri scrittori, se avessero potuto e voluto attendere alle ragioni dell' arte.

Il Monti, dunque, ammirava nell' Inglese e nel Tedesco la singolare abilità onde avevano tratto nuovi tesori da quella che, anche per suo giudizio, era la poesia più originale e più sublime del mondo, e, nel Milton segnatamente, l' arte di contemperare le forme bibliche con quelle dalla poesia classica, ch' era stata sempre tanta parte de' suoi studi. In tali condizioni

[1] Ne ho discorso ampiamente nei miei *Studi di Letterature straniere*. Firenze, Successori Le Monnier, 1893, pagg. 42 e 97.

di mente e di animo era egli, quando, colpito dallo strepitoso avvenimento della morte di Bassville, si volse a cantarlo. Pieno la mente e il cuore di quanto hanno di più squisito i poeti latini e italiani, innamorato delle stesse immaginazioni bibliche ond' erano stati così felici interpreti i due sommi stranieri, egli, messosi all' opera, seppe valersi di tutta quella ricchezza accolta dentro sè, e, più particolarmente, del « Messia », da cui tolse l' idea sovrana, alla quale dovevano metter capo le altre finzioni del suo poema.

Ma già, valendosi in tal modo del Klopstock nel 1793, continuava un' imitazione cominciata pochi anni innanzi, quando, da un episodio che si prolunga per parecchi libri del « Messia », aveva tratto gli elementi drammatici che fanno la sostanza dei celebratissimi sonetti in morte di Giuda. Anche questa è una derivazione importante, ma non avvertita, ch'io sappia, da alcun critico; e merita perciò ch' io mi fermi un poco a farla conoscere.

Nel racconto del Klopstock, Giuda, vedendo Gesù condotto al supplizio, entra nel tempio e gitta il prezzo del tradimento a piè de' sacerdoti.[1]

---

[1] *Der Messias*, VII, 142 e segg.:

Doch ein verworfnerer Sünder als sie, der schwarze Verräther
Seines göttlichen Freundes, als er den kommenden Tod sah,

Sente già tutto l' orrore del suo delitto, ed esce in parole di maledizione feroci e spaventevoli. [1] Poi, non reggendo più ai flagelli del rimorso, strangolossi; e l' anima infame si dibattè ferocemente, fin che la morte, alla quarta ripresa, l' ebbe tratta fuori dal corpo. Ma gli angeli non sostengono la vista di Giuda: Ituriele, suo custode, nascondendosi il volto, consegna il traditore a Obbadone; e questi, a vederlo poi così orribilmente morire, retrocede atterrito. [2] Immagina appresso il poeta che una sottil forma sensibile, stoffa originaria del nostro essere, spiccatasi dallo stesso cadavere, si ravvolgesse

---

Dem den Gerechten die Priester entgegen führten, erhub er
Schnell sich. . . . . .
. . . . . Dann erhub er
Sich zu den Priestern und sprach mit wüthender Reue: «Da habt Ihr
Euer Silber!» und warf's zu ihren Füssen.

Cfr. *Matteo*, XXVII, 5.

[1] *Der Messias*, VII, 160 e segg.:

. . . . . Sie kann nicht,
Nein, sie kann nach dem Tode nicht fürch cher mich fassen,
Diese namlose Qual, ec.

[2] *Ivi*, ivi, 209 e segg.:

Judas rief's mit starrendem Blick und erwürgte sich. Staunend
Trat Obaddon selber zurück, da er starb. Die ergriffne,
Schwankende Seele schütterte dreimal noch, ec.

Questi, dov' è ritratto lo spavento degli angeli, sono dei luoghi a cui maggiormente s' avvicina il nostro Poeta:

Gli angeli, dal Calvario in su la sera
Partendo a volo taciturno e lento,
La videro da lunge; e per pavento
Si fêr dell' ale agli occhi una visiera.

rapidamente a mo' di un secondo corpo intorno allo spirito del traditore. Ma se il Monti si allontana qui dal Klopstock, facendo riprendere all' anima di Giuda le stesse membra da cui s' era divelta, [1] è probabile che anche dal poeta tedesco abbia avuto l' idea che il nudo spirito del peccatore si rivestisse di forma corporea, affinchè potesse maggiormente sentire la pena a lui decretata. [2] La differenza è solo nella forma assunta dai due spiriti; ma le intenzioni morali e i modi di arte, che le recano ad atto, sono identici. La fine poi dell' episodio è questa: Obbadone condusse Giuda all' inferno, il quale se ne turbò più che non solesse all' arrivo dei nuovi peccatori; e l' angelo, proferite le ultime terribili parole, precipitò il traditore nell' abisso: due finzioni che il Monti trasportò fedelmente nel suo lavoro. [3]

---

[1] Poichè ripresa avea l' alma digiuna
L' antica gravità di polpe e d' ossa, ec.

[2] Ognun sa che una finzione simile trovasi nella *Divina Commedia;* ma, come certamente in tutto l' episodio, così pare che anche in questa specie di metamorfosi, che ne fa parte, il Monti abbia guardato più all' esempio del Poeta tedesco, che a quello di Dante.

[3] *Der Messias,* IX, 744:

Damals flog sie (cioè l' inferno) mit wüthender Eil' herauf.

Cfr.:

Piombò quell' alma all' infernal riviera,
E si fe gran tremuoto in quel momento.

e 765:

Non è qui il luogo di mostrare quanto l'episodio del poeta tedesco abbia perduto ad essere compendiato nei sonetti italiani; nè come da questa stessa imitazione, che il Monti fece da un grande scrittore, possiamo intendere, più chiaramente che mai, l'indole del suo ingegno e la sua particolar maniera di comporre. Ne parlerò appresso, quando avrò detto ciò che mi sono proposto intorno alla « Bassvilliana ».

L'idea fondamentale di questo poema è la condanna del protagonista:

Ma la giustizia di lassù, che fruga,
Severa e in un pietosa in suo diritto,
Ogni labe dell'alma ed ogni ruga,
Nel suo registro adamantino ha scritto
Che all'amplesso di Dio non salirai,
Finchè non sia di Francia ulto il delitto.
Le piaghe intanto e gl'infiniti guai
Di che fosti gran parte, or per emenda
Piangendo in terra e contemplando andrai.
E supplizio ti fia la vista orrenda
Dell'empia patria tua, la cui lordura
Par che del puzzo i firmamenti offenda.

Or codesta pena, veramente singolare, è una parte della condanna che nel « Messia » fu

---

Also sagt er und stürzt den Verworfnen hinab in den Abgrund. Cfr.:

Scrisse con quello al maledetto in fronte
Sentenza d'immortal pianto infinito,
E lo piombò sdegnosa in Acheronte.

decretata a Giuda. A lui grida Obbadone, l'angelo della morte: « Ascolta la tua sentenza: prima sentenza, che sarà seguìta da altre più terribili. Eterna morte a te: tu tradisti il Redentore; tu alzasti la fronte contro Jeova; ed hai ucciso te stesso. Colui che nella formidabil destra ha la bilancia e nella sinistra la morte, ha detto: Non c'è misura, nè numero ai tormenti che saranno accumulati sul capo del traditore. Ma, prima, tu gli mostrerai il Redentore che pende tutto sangue dalla croce; poi, di lontano, il regno della beatitudine; e in ultimo, lo menerai nell'abisso. [1] »

Dicevo dunque che la condanna di Bassville è simile, anzi identica all'ultima parte della condanna di Giuda: come questi, così quegli dovrà patire un supplizio morale, che consisterà nella vista degli effetti del proprio delitto; e come questi, così quegli, udita la sentenza, si muoverà dietro all'angelo a cui n'è commessa l'ese-

---

[1] *Der Messias,* VII, 236 e segg.:
Höre Dein Urtheil! Es ist Dein erstes, und trübere folgen.
Ewiger Tod Dir! Du hast den Gottversöhner verrathen,
Hast Dich wider Jehovah empört und Dich selbst getödtet!
Also saget, der in der furchtbaren Rechte die Wagschal'
Hält, in der Linken den Tod: Es ist kein Maas, sie zu messen,
Keine Zahl, so sie zählt, die Qualen, die auf des Verräthers
Haupt sich sammeln. Erst zeig' ihm am Kreuz den blutenden Mittler,
Drauf die Hütten der Wonne von fern; dann führ' in den Abgrund!

cuzione.[1] Che se per Giuda il viaggio è principio di nuove e maggiori pene, e per Bassville è pena unica, alla quale seguirà la beatitudine; codeste sono differenze che non riguardano ciò che di più essenziale è nelle due finzioni. L' uno sarà gittato nell' abisso, l' altro salirà al paradiso; ma da questi destini così diversi non viene alcuna diversità ai due pellegrinaggi che, nel fine immediato e nella forma generale, sono una medesima cosa. Pure, se nel « Messia » quella finzione fa parte del più notevole episodio, nella « Bassvilliana » (in quel tanto almeno che ne lasciò scritto il poeta) è come l' anima di tutto il lavoro.

Che il Monti dovesse giudicarne allo stesso modo, s' inferisce da ciò, che, tra le annotazioni alla cantica, fatte o approvate da lui medesimo, ci è la seguente: « Questo spirituale castigo formerà la base di tutta la cantica, ed aprirà al poeta una facile via onde derivare nel suo lavoro tutti i più grandi avvenimenti della rivoluzione francese. Sopra di che ci sia permesso di

---

[1] *Der Messias*, VII, 244 e segg.:

. . . . . Der bebende Todte
Wurde dunkler vor Schrecken und folgt' in der Ferne dem Seraph.

Cfr.:

Torse, ciò detto, sospirando il passo
Quella mest' ombra, e alla sua scorta dietro,
Con volto s' avviò pensoso e basso.

riportare un paragrafo di lettera che all' autore della cantica scrive l'egregio signor abate Francesco Torti, giovane di fervidi talenti e di profondissimo sentimento, ec. ». Ecco poi l'ultima parte del citato paragrafo del Torti: « Io non cesserò mai di ripetere su questo punto i vostri vantaggi sopra Dante medesimo. Più volte ho riflettuto con delizia sulla differenza delle sue e vostre idee, anche quando l'identità del soggetto sembrava che dovesse avvicinarle. Il purgatorio che voi assegnate al Bassville è di una specie incomparabilmente nuova e sublime. Le pene di questo spirito non sono di un genere meccanico; non è la sostanza fisica che agisce grossolanamente sull' ente spirituale. Egli è lacerato nella parte più viva della sua sensibilità: gli orrori della sua patria e i suoi rimorsi formano il suo supplicio: egli è veramente in preda all' angoscia. Un' anima che piange sui mali de' suoi simili, de' suoi concittadini, de' suoi fratelli: ohimè! chi non si sente penetrato, commosso da un genere sì squisito e sì nobile di tormenti? E però quanto è nuova, quanto è toccante l'idea di tal purgatorio! » [1]

---

[1] Vedasi ciò che ne disse il Torti medesimo, più di 30 anni dopo, nel suo: *Dante rivendicato, Lettera al sig. cav. Monti*. Fuligno, 1829. Cfr. *Epistolario* di Vincenzo Mon-

Belle parole codeste, che significano l'ardente ammirazione giovanile verso un nuovo insigne poeta. Tuttavia il Torti s'ingannava in due cose: nel non intendere il valore degli incomparabili castighi inventati da Dante; e, ciò che più importa qui, nel credere nuova quella idea che era tutta del Klopstock. Potrei citare parecchi luoghi del « Messia » e della « Bassvilliana », i quali, per essere similissimi, porgono eziandio i segni materiali della loro comune origine; ma gli esempi particolari non hanno più valore, quando la relazione dei due poemi è dimostrata dalle finzioni medesime che ne sono come l'anima. Così, dopo quel raffronto che ho già fatto circa la « base », secondo che disse l'autore stesso della « Bassvilliana », ne farò un altro che varrà non solo come riprova, ma ci aiuterà ancora a giudicare meglio le qualità estetiche del poema.

Dirò dunque che, dal medesimo episodio di Giuda e da altri luoghi del « Messia », il Monti tolse anche la maggiore tra le scene della sua

---

TI. Milano, Resnati, 1842, pp. 67-86. Il CANTÙ non credette, come il Torti, che l'idea di quel purgatorio fosse nuova; ma, scrivendo: « Colla *Bassvilliana* era parso raggiungere il senso mistico de' Trecentisti nell' insigne concetto di fare il mondo dei vivi stromenti d' espiazione ai morti » (*Vincenzo Monti*, nella *Galleria nazionale del sec. XIX*. Torino, 1861), mostrò di non avere il menomo sospetto della fonte vera e immediata.

cantica: la scena, cioè, del supplizio del Re di Francia, che si prolunga interrottamente per gli ultimi tre canti. Nel « Messia » (o, meglio, nella sua prima e più celebrata parte, ch'è di dieci canti), il martirio di Gesù è una scena a cui partecipano il cielo, la terra, l'inferno e tutti i vari e infiniti esseri onde sono popolati; e il Golgota non è se non il centro della scena, immensa quanto l'universo. Il simile si vede nella « Bassvilliana », e in ispecie nell'ultimo canto, dove fra terra e cielo è un continuo movimento di spiriti e una successione di fatti prodigiosi.

Può dirsi che nei due poemi assistiamo a due smisurate rappresentazioni, ciascuna delle quali ha due ordini opposti di personaggi. La rappresentazione del poeta tedesco ha, da una parte, il Redentore con tutto il popolo celeste, i suoi discepoli e le anime virtuose di questo mondo; dall'altra, l'inferno, i farisei, Giuda ed altri malvagi. In quella poi del poeta italiano, Luigi XVI rende in qualche modo figura di Cristo; e gli spiriti celesti di ogni sorta compiono uffici simili a quelli compiuti nel « Messia »; anzi, alcuni degli angeli sono proprio gli stessi. Una larga partecipazione di spiriti infernali al portentoso spettacolo, come la vediamo nel primo poema, qui veramente non ha luogo; ma non

ce n' era bisogno, perchè un inferno è già la Francia stessa, la quale, rappresentando essa sola la lotta del male col bene, forniva al Monti tutti i tipi più infami che gli occorressero per conseguire i fini morali ed estetici del suo poema: tipi così spaventosi, che i diavoli stessi non ci sono per niente! Ed è imitata ancora dal poema tedesco quella partecipazione di tutti i viventi ad un martirio che si compie in un punto del nostro pianeta: Parigi, o, meglio, il punto di Parigi, in cui avviene il supplizio, è come il Golgota; donde parte, invisibile e misteriosa, quell' azione che fa calare il popolo celeste sulla terra, e agita tutto ciò che per mente e per occhio si gira.

Questi raffronti, che mettono in evidenza la relazione fra i due poemi, ci porgono altresì, come dicevo, un nuovo criterio, secondo il quale le forme estetiche della « Bassvilliana » potranno essere giudicate un po' meglio che forse non sia stato fatto sinora. Ancor prima che mi fossi accorto della imitazione dal « Messia », avevo sempre avvertito nel poema del Monti un non so che di eccessivo nelle immagini principali, una certa disparità tra le finzioni e i loro intimi concetti morali, e specialmente fra l' intero edifizio fantastico e il suo vero soggetto storico. E della sproporzione mi rendevo conto ora con la imma-

ginativa esuberante e con le altre qualità intellettuali dell' autore; ed ora con la sua ardente ammirazione dei poeti biblici. Con quest' ultima ragione mi accostavo in qualche modo al vero; ma solo mi parve di averlo colto appieno, quando mi fui avveduto che buona parte di quell' edifizio era stata presa dal Klopstock. La Bibbia mi dava gli originari esempi del colossale e dell' oltrenaturale, onde s' erano valsi scrittori di ogni tempo e il Monti stesso; ma il solo « Messia » mi porse anche quel particolare esempio, ch' egli aveva avuto innanzi agli occhi, immaginando la cantica. Allora veramente compresi perchè le grandi forme e il grande spettacolo, ideati dal Tedesco per la passione dell'Uomo-Dio, non si convenissero appieno al fatto storico, tolto dall' Italiano a soggetto del suo poema.

Certo, non pochi effetti poetici conseguì il Monti dall' imitare quel pellegrinaggio espiatorio: ne derivò una nuova e varia famiglia d' immagini, e ne trasse cagione a descrivere scene storiche e di natura, di terra e di mare, d' inferno e di cielo. Ma coi buoni effetti vennero anche i non buoni, e specialmente quello di una forma, che non è e non può mai parere nata spontaneamente dal soggetto medesimo nella fantasia commossa del poeta. La più vera e più naturale, anzi la sola vera e naturale tra

le forme, è come l'ombra seguace del corpo: e, nella mente del poeta, ogni soggetto che lo abbia veramente ispirato, fa come il corpo, che, passando dalle tenebre alla luce, getta ombra; ma quella e non altra ombra; quella ch' è tale quale lui, che fa in tutto come lui; che, tolto lui, sparisce; che, lui ritornato, ritorna. A tale ombra non somigliano certamente le massime finzioni poetiche della « Bassvilliana »: quel prodigioso e quella partecipazione dell' universo ad uno spettacolo umano non si adattano così perfettamente al soggetto storico del poema italiano, come si adattavano ai soggetti veramente colossali del « Paradiso perduto » e del « Messia ».

Non cercherò ora da qual intimo pensiero fosse mosso il poeta a comporre la cantica: se da proprio e spontaneo impulso, o piuttosto da ragioni di prudenza politica; e neanche potrei, senza dilungarmi assai dal mio soggetto, far cenno dei documenti e delle testimonianze più o meno discordanti, quali sono: la lettera del Monti stesso al Salfi, i giudizi del Foscolo, l'apologia di Achille Monti e le recenti ricerche del Vicchi.[1] Lasciando da parte le ragioni storiche,

---

[1] Ved. il *Saggio d'un libro intitolato: Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830.* Triennio 1791-1798. Faenza, P. Conti, 1879.

mi contenterò di esporre le sole ragioni poetiche: il che mi può benissimo venir fatto senz'altro, essendo evidente, che la « base della cantica » venne al poeta dall'ammirazione di una grande opera di arte, e non dalla sua propria materia. E poi, egli stesso deve aver avvertita la sproporzione tra parecchie delle sue finzioni e la parte storica del suo soggetto; e mi pare di trovarne un segno nel seguente fatto che, per me, è di suprema importanza. A quel luogo dove l'Angelo dice a Bassville:

> Le piaghe intanto e gl'infiniti guai
> Di che fosti gran parte, or per emenda
> Piangendo in terra e contemplando andrai;

fu apposta la seguente nota: « Enea, raccontando i mali della sua patria, disse: *Quorum pars magna fui;* e avea ben ragione di dirlo. Ma, con buona pace del nostro poeta, che ha egli fatto questo Bassville per meritare l'onore di un detto così magnifico? perchè ingrandirlo a spese del vero? ». Il perchè lo sapeva benissimo il poeta, che qui fa il severo verso sè stesso. Bassville, certamente, non aveva fatto nulla per meritare quel magnifico detto; ma, dovendo egli avere nella cantica la medesima importanza che nell'episodio del « Messia » ha Giuda, era perciò naturale, era anzi strettamente conforme alle in-

tenzioni del poeta e a tutto il resto della concezione, che l'Angelo lo trattasse da più che non fosse mai stato, e lo facesse parer degno di una sentenza simile a quella proferita da Obbadone contro il traditore di Cristo.

Questa ragione è così vera, che il Monti, a cui non sarebbe costato proprio nulla il mutare quel: « di che fosti gran parte », da lui stesso disapprovato, non lo mutò. Non lo mutò, perchè non avrebbe con ciò tolta la contraddizione; la quale non è già tra quella sola frase e la storia, bensì tra questa e tutta la concezione poetica. Mutata la frase, Bassville sarebbe stato, sempre allo stesso modo, condotto dall'Angelo ad assistere alle scene della rivoluzione francese; avrebbe sempre avuto nella cantica un destino simile a quello che, nel citato luogo del « Messia », ha Giuda che fu veramente tanta parte della Passione. Dimodochè, pur facendo avvertire nelle annotazioni la poca convenienza della frase virgiliana, il Monti sentiva nel suo segreto che la sua qual si fosse colpa consisteva nell' essersi rammentato, non del *quorum pars magna*, ma sì di un intero episodio del Klopstock; e che, anzi, la prima reminiscenza era stata un effetto naturale della seconda, la quale aveva dato di per sè al protagonista quelle proporzioni così maggiori del vero. Come dunque avrebbe potuto correggere

la inesattezza storica, senza disfare insieme tutta quella ch' egli medesimo chiamò la « base della cantica »?

Eppure, la disuguaglianza in cui stanno le finzioni poetiche e il loro soggetto, si avverte più in altre parti della « Bassvilliana » che in questa, la quale si riferisce al carattere di Ugo. Nell' animo ben disposto del lettore o dello spettatore di un' opera di arte si fa spesso una tacita e inconsapevole concessione: purchè i caratteri siano veramente quello che promettevano di essere fin dal primo apparire sulla scena, si perdona loro il mostrarsi diversi da ciò ch' erano stati nella vita reale. Di una persona che abbia saputo farsi sempre più amare, da che l' abbiam conosciuta, si dimentica facilmente un passato diverso dal presente. Lo stesso accade allo spettatore che pigli a voler bene ai personaggi che comincino a muoversi tutti vita e passione; e se sente di doverli amare sempre più per quei loro pregi, finisce col dimenticarsi affatto della storia, la quale è un passato che, in fin dei conti, non appartiene al suo presente amore: tutti gli amori si somigliano. Così per il personaggio di Bassville: divenuto, come carattere poetico, ciò che all' autore piaceva che divenisse, la scarsa fedeltà storica della concezione si avverte poco o nulla.

Ma simili ingrandimenti e simili eccessi continuano sempre ad essere avvertiti nelle altre finzioni, dove ad un fatto umano partecipano tutte le potenze sovrannaturali d'ogni specie, e un punto di Parigi divien centro dell'immenso universo: finzioni arbitrarie, le quali non sono e non possono esser corrette da quelle estetiche qualità che, come ho detto, correggono o fanno dimenticare eguali difetti nel carattere dei personaggi. E va anche notato che se, nel « Messia », quell'azione, o, meglio, quel commovimento universale non giunge a produrre un vero effetto epico, apparisce almeno come un fatto naturale, anzi come un effetto necessario del martirio di Gesù, ch'è un Dio; se non produce in noi la visione poetica delle cose, desta almeno il sentimento del sublime, di un sublime fisico e dinamico incomparabile. Ma nella « Bassvilliana », il martire non è un Dio; la partecipazione di tutto il mondo allo spettacolo non nasce dalla natura del soggetto, sì bene dal valore fittizio che al poeta piacque di dare al medesimo; e perciò manca fin quel sentimento che, nel difetto dei pregi epici, governa tutto il poema tedesco. Perchè ci paia naturale il commovimento del vasto Olimpo, al chinar di un sopracciglio, occorre che quel sopracciglio sia di Giove; perchè allo strazio di un martire si apra il cielo e faccia

colla terra un solo immenso spettacolo, occorre che quel martire sia il Messia.

Tutto ciò si riferisce alle imitazioni del poema tedesco e ai loro effetti estetici. Or tali imitazioni non solo costituivano la « base della cantica », ma, per servirmi ancora delle parole del Monti stesso, aprivano « al poeta una facile via onde derivare al suo lavoro tutti i più grandi avvenimenti della rivoluzione francese »: questi avvenimenti sono la sostanza originale del poema. E qui si pare la nobiltà e l'alto valore del Monti, disposto da natura a ritrarre le forti impressioni che gli venivano dal presente. Il passato egli non meditò mai con amore; e piuttosto seppe ammirarlo nell'arte degli scrittori classici, che vagheggiarlo come un più nobile e più poetico momento della vita umana. Nè tanto meno era da lui il trattare una materia con profonde intenzioni morali o civili, o il meditare così lungamente un soggetto, da farsene « per più anni macro ». Dotato di un'immaginazione vivacissima e mobilissima ad ogni impulso che le venisse dal mondo esterno, nulla doveva poter tanto su lui, quanto il presente, e un presente come quello, ch'era per sè medesimo una maravigliosa epopea. E veramente egli n'ebbe tanti impulsi e ne trasse tanta materia, che tutte le sue cose di argomento sto-

rico (e sono la massima parte delle sue opere poetiche) fanno la più ricca, la più varia, la più lunga descrizione che della storia contemporanea abbia forse fatto alcun altro poeta moderno.

Prima e più bella parte di quella descrizione è la «Bassvilliana», dove gli stessi fatti presenti assumono forma così leggiadra, che nei lavori di altri poeti (che però non si chiamino Dante, l'Ariosto, lo Shakspeare e il Milton) appena giungono ad averne una simile i fatti remoti, i quali, come si sa, possono esser meglio e più facilmente trasformati. E il Monti intese subito che, se nel colossale e nel sovrannaturale doveva imparare principalmente dal Milton e dal Klopstock, nella poesia storica non ci era maestro maggiore di Dante. E a Dante accostossi in quella parte della cantica, dove la materia è tratta dai suoi tempi, e più specialmente quando volle descrivere scellerati e scelleraggini d'ogni sorta, e far di Parigi un inferno.

La parte storica della cantica sarebbe perfetta, se non vi fosse scarso ciò che più abbonda nelle dipinture dantesche della stessa specie: vi sono scarse le idee e le passioni che sono l'anima della storia; fatti esteriori, molti; impulsi morali, pochi. Or non solo il poeta, ma eziandio lo storico non può fare una viva

ed efficace pittura di fatti umani, che sia priva o scarsa di quegli elementi intimi, i quali, come alla vita reale, così dànno il movimento e il calore a quella dell' arte. Nè l' odio o l' aborrimento di tali fatti può sottrarre il poeta o lo storico a questo sovrano dovere; chè il bene e il male, il bello e il brutto hanno diritti eguali innanzi all' arte; e la rappresentazione di ciò che più si ama e di ciò che più si odia si fa con leggi identiche. Vedasi l' incomparabile esempio che, per citare non un poeta, bensì uno storico, ce ne porge Tacito: il quale anche le cose che più detestava ritrasse con tutte le loro forze morali, e i grandi malvagi dipinse sempre come governati e mossi da propositi meditati o da disegni profondi. Si direbbe che, attribuendo loro tanta potenza di pensiero e di volontà, egli riuscisse ad onorare quei medesimi che presentava alla esecrazione dei posteri. E direbbesi ancora, aver essi guadagnato per la rappresentazione artistica, più che non perduto per la condanna delle loro opere prave; e che, in Tacito, il severo repubblicano sia stato quasi tradito dal grande scrittore.

Ora il Monti, come poeta, non fa ciò che anche lo storico sarebbe obbligato a fare; e nelle sue dipinture di cose umane prevalgono quasi sempre l' estrinseco e il portentoso. La gente

di Parigi rende figura di una turba oscena, in cui l' ebbrezza abbia spento le ultime faville del senso morale. Le ombre dei filosofi e di altri personaggi francesi, paragonate a lupi e a nottole, sono sitibonde del sangue del re decapitato; e se lo beverebbero, se non ne fossero impedite da un guardiano celeste:[1] tutta gente, in somma, che tenendo più della belva che dell' uomo, non è più soggetto degno di storia o di poesia. E ci è voluta davvero la rara virtù artistica del Monti perchè potesse assumere forme così leggiadre

---

[1] Questo guardiano, che impedisce il bere ai sitibondi, credo sia una reminiscenza, poco felicemente adattata al soggetto, del seguente luogo del Milton: *Parad. Lost,* II, 604 e segg.:

They ferry over this Lethean sound
Both to and fro, their sorrow to augment,
And wish and struggle, as they pass, to reach
The tempting stream, with one small drop to lose
In sweet forgetfulness all pain and woe —
All in one moment, and so near the brink!
But fate withstands, and, to oppose the attempt,
Medusa with Gorgonian terror guards
The ford, ec.

Il Monti, in tutt' altro proposito, citò lo stesso luogo del *Paradiso Perduto* (V. note al C. II della *Bassvilliana*), nel quale è ammirabile l' idea che gli spiriti colpevoli non possano bere nelle onde di Lete, affinchè essi, non perdendo la memoria, sentano maggiormente la pena. Qui ne imitò più propriamente l' ufficio esercitato da Medusa, perchè, quanto alla sete che muove le ombre, egli e il Milton stesso non potevano ignorare gli esempi antichi, tra cui quello di Stazio (*Teb.*, c. IV, 449 e segg.).

una materia concepita in modo così inestetico. Forme intimamente dantesche quelle, dunque, non possono essere. Egli prese dall'Alighieri quella rampogna inarrivabilmente gagliarda, talvolta crudele e quasi selvaggia, e quella parola che spesso è tuono. Ma la parola dantesca atterra e suscita: atterra specialmente quei vivi che fanno più male al mondo (.... « le cime più alte più percote »), e suscita un intero popolo di morti e lo fa anzi più vivo di prima. Nè, sotto il rispetto dell'arte, distingue i buoni dai cattivi; e a questi come a quelli, e talvolta più a questi che a quelli, comunica tanto di pensiero, di passione e d'idealità, quanto ne occorre perchè una vita umana possa divenire storica o poetica. Or di queste due qualità della parola dantesca il Monti fece sua la prima, non la seconda; e se anche la seconda, certo in grado incomparabilmente minore.

La « Cantica in morte di Ugo Bassville » è, in ogni modo, una pagina della storia umana; la « Bellezza dell'universo » è una pagina della storia della natura. A intender meglio e la facoltà descrittiva del nostro poeta e i pregi di quest'altro suo lavoro, così diverso dal primo, è bene si noti come egli fosse ispirato dal Milton. Anche questa ricerca non è stata ancor fatta, che io sappia. Tra i luoghi più belli,

dunque, di quel « Paradiso Perduto », in cui, per valermi di una frase dantesca, « ogni dove è paradiso », va annoverata la storia della creazione, che un angelo narra ad Adamo. Fondamento al poeta inglese fu, com' era naturale, la « Genesi ». Ma ciò che attinse da tale fonte e da altre minori egli informò e compenetrò così potentemente del proprio pensiero, da farne un lavoro originale, incomparabile, dove le stesse bellezze venute d' altronde ridono di nuova e maggior luce. Ebbe inoltre così gagliardo il sentimento religioso, che riuscì a dar nuovi atteggiamenti allo stesso sublime biblico, il quale è pure un sublime singolare e inimitabile, e bene spesso sembra un raggio che, rompendo le tenebre della storia umana, illumini il mondo: e quel Grande, rifacendo le descrizioni della Bibbia, aggiunse raggi a quel raggio, luce a quella luce. Come Dante poi, con gli elementi derivati dalla religione, fece rappresentazioni ricche di tutti i tesori della poesia; così il poeta inglese anche delle materie più nude e più asciutte della Bibbia seppe valersi per il suo poema, che talvolta sta a queste, come la « Divina Comedia » alle sue materie prime.

Facendosi dunque a narrare la creazione del mondo, comincia dal dire come Dio Padre, dopo la caduta degli angeli, imponesse al figlio, ac-

compagnato dal suo Spirito e dalla sua Potenza, di dar principio alla grande opera. Questo è appunto il tempo « quando l' Amor divino mosse da prima quelle cose belle », e del quale anche fu scritto: *Spiritus domini ornavit caelos.* Dimodochè, cantando le origini del mondo, il Milton porgeva un insigne esempio a chi avesse voluto cantare le origini della bellezza. Di tanto esempio si valse il Monti; e quella magnifica immagine miltoniana fece sua, narrando come, col « sommo Facitore » e coll' « eterna Sapienza », partecipasse all' opera la « diva Bellezza »; e come questa (alla maniera che fa il Verbo nel « Paradiso perduto »), stando su' confini del cielo, respingesse ed acquietasse il Caos fremente. Poi, come il Verbo sulle ali de' cherubini varca l' abisso e lo spazio ancor vuoto e comincia a popolarli, così quella Diva corre pei deserti campi del cielo, iniziando la sua non meno degna fatica:

Tu con essa alla grande opra scendesti,
E con possente man del furibondo
Caos le tenebre indietro respingesti;
Che con muggito orribile e profondo,
Là del creato sulle rive estreme,
S' odon le mura flagellar del mondo;
Simili a un mar che per burrasca freme,
E sdegnando il confine le bollenti
Onde solleva, e il lido assorbe e preme.

Poi ministra di luce e di portenti,
Del ciel volando pei deserti campi, ec. [1]

Ma non si creda già che questa Bellezza, nobil fanciulla di padre italiano, tenga sempre dietro al Verbo, figlio di padre inglese: chè talvolta va pure da sè e fa di suo capo. E così andando, coronò di lampi la fronte del sole, il velo della notte trapunse d' innumerevoli faci, e l' aurora vestì di rose,

Che poi sovra i sopiti egri mortali
Piovon di perle rugiadose un nembo.

Ornò, inoltre, di chiome i boschi, sprigionò dai monti i ruscelli, e tutta la terra coperse col manto della primavera. Nè si tenne di spargere della sua luce anche le brulle montagne e le Alpi nevose, e di ravvolgersi nell' orribil veste dell' Etna fumante. Di tratto in tratto però ella torna a quel Verbo che l' ha di sè innamorata;

---

[1] *Parad. Lost,* VII, 210 e segg.:

On heavenly ground they stood; and from the shore
They view'd the vast immeasurable abyss,
Outrageous as a sea — dark, wasteful, wild —
Up from the bottom turn'd by furious winds,
And surging waves as mountains, to assault
Heaven's height, and with the centre mix the pole.
Silence, ye troubled waves, and thou, deep, peace!
Said then the omnific Word; your discord end;
Nor staid; but, on the wings of Cherubim
Uplifted, in paternal glory rode
Far into Chaos, and the world unborn;
For Chaos heard his voice.

e le cose già da lui fatte, tocca e ricolora con le celesti dita: così all' erbe, spuntate dalla vergine terra, ella aggiunge i fiori:

Tumide allor di nutritivi umori
Si fecondâr le glebe, e si fêr manto
Di molli erbette e d' olezzanti fiori. [1]

E si avvicinò più che mai a quel grande incantatore, quando la terra ebbe cominciato a popolarsi di creature viventi: allora vestì delle sue più dolci note italiane le nuove meraviglie; e del leone specialmente che, come gli altri animali, sorgeva di sotto le fresche zolle, imitò le superbe mosse:

Dalle gravide glebe, oh maraviglia!
Fuori allor si lanciò scherzante e presta
La vaga delle belve ampia famiglia.
Ecco dal suolo liberar la testa,
Scuoter le giubbe, e tutto uscir d' un salto,
Il biondo imperator della foresta.
Ecco la tigre e il leopardo in alto
Spiccarsi fuora della rotta bica, ec. [2]

---

[1] *Parad. Lost*, VII, 309:

. . . . . Let the earth
Put forth the verdant grass, herb yielding seed, ec.

[2] *Ivi*, ivi, 453 e segg.:

. . . . The earth obey'd, and straight
Opening her fertile womb, teem'd at a birth
Innum'rous living creatures, perfect forms,
Limb'd and full grown. Out of the ground uprose
As from his lair, the wild beast, where he wons
In forest wild, in thicket, brake, or den;

Nè altro esempio che codesto del Verbo inglese ebbe innanzi il nostro poeta, quando disse come le acque divenissero feconde; ma questa volta gli fu assai meno fedele:

Penetrò nelle cupe acque profonde
Quel guardo; e con bollor grato natura
Intiepidille, e diventâr feconde, ec. [1]

Or eccoci alla creazione dell' uomo. Per il Milton, nessuna filosofia, nessun' altra fede religiosa nobilitava tanto l' origine e lo stato della nostra specie, quanto faceva la religione cristiana. Eppure, chi crederebbe che, a manifestare la sua ammirazione per tanta fattura del Dio d' Israele, egli si valesse di un luogo ovidiano, dove sono descritti i segni del primato dell' uomo?

Sanctius his animal, mentisque capacius altae
Deerat adhuc, et quod dominari in cetera posset.
Natus homo est....
Quam satus Iapeto, mixtam fluvialibus undis,

Among the trees in pairs they rose, they walk'd:
The cattle, in the fields and meadows green:
Those rare and solitary: these in flocks
Pasturing at once, and in broad herds upsprung.
The grassy clods now calv'd; now half appear'd
The tawny lion, pawing to get free
His hinder parts; then springs, as broke from bonds,
And rampant shakes his brinded mane: the ounce,
The libbard, and the tiger, ec.

[1] *Parad. Lost,* VII, 387:
. . . . . Let the waters generate, ec.

Finxit in effigiem moderantum cuncta deorum;
Pronaque quum spectent animalia cetera terram,
Os homini sublime dedit; caelumque tueri
Iussit, et erectos ad sidera tollere vultus. [1]

E il Milton, accettando persino alcune parole di questo magnifico luogo, superò lo stesso Ovidio; come gli venne fatto quasi sempre coi poeti anche sommi che tolse ad imitare; perchè in lui c' era un' idea sovrana, tutta sua, profondamente meditata e intimamente poetica, la quale conformava a sè tutto ciò che le si aggiungesse di fuori. Il Monti, all' incontro, resta non di rado inferiore al suo esempio; talvolta sorvola su cose di cui si poteva vantaggiare grandemente: tal altra si sforza di cavar da un' idea maggior profitto che la natura di essa non consenta. E così gli accade segnatamente in questo, ch' è il luogo più importante del suo poemetto. Volendo enumerare le qualità morali e fisiche, proprie dell' uomo, e non gli bastando quelle indicate da Ovidio e dal Milton, si distende a descriverne tante altre, che o non conferiscono all' uomo alcuna supremazia, o sono comuni a tutti gli animali. Per significare la maggior dignità della nostra specie, quei due poeti ne lodarono l' intelletto e la fronte alta ed

[1] *Metam.*, I, 76 e segg.

eretta, quasi specchio del cielo. Al Monti, in vece, occorrono molte altre cose per compiere la sua dipintura:

Chioma che sopra agli omeri cadente
Or bionda, or bruna il capo orna e difende;
Occhio, dell' alma interprete eloquente,
Senza cui non avria dardi e faretra
Amor, nè l'ali nè la face ardente;
Bocca dond' esce il riso che penetra
Dentro i cuori, e l'accento si disserra
Ch' or severo comanda or dolce impetra;
Mano che tutto sente e tutto afferra,
E nell'arti incallisce, e ardita e pronta,
Cittadi innalza e opposti monti atterra, ec.

E fin qui, se per quella mano che « tutto sente », e per qualche altra frase, che l' Alfieri direbbe « cucita », era sparito il sublime dei rapidi tocchi miltoniani, restava almeno il valor morale dell'alto concetto. Ma quando, non sazio ancora, il poeta séguita:

Piede, su cui l'uman tronco si ponta,
E parte e riede, e or ratto ed or restio
Varca pianure e gioghi aspri sormonta;

allora, alla lode razionale, egli sostituisce quella del predicatore che vede miracoli dove non sono; e così inalza lo stato umano anche per il piede che va e viene, or rapido, or tardo, come se gli stessi animali senza ragione non avessero piedi

atti agli stessi uffici! Come se, anzi, parecchi tra loro non gli avessero anche più veloci e agili che quelli dell'uomo!

Ritraendo le bellezze del mondo esterno, il poeta si attenne ad un'idea che, quantunque non sua, pur divenne in lui poco men feconda di quello ch'era stata nel Milton. Ma, compiuta la descrizione delle bellezze fisiche, egli si allontanò sempre più da quella idea, donde alle sue immaginazioni veniva l'unità. La quale comincia a mancare là dove egli passa a lodar la virtù ed altre qualità intime dell'uomo, che, se possono avere attinenza con la bellezza, non sono più la bellezza; non sono più forme o aspetti dell'archetipo sovrano, seguitato fin qui a traverso gli spazi del mondo. E forse il poeta stesso se n'era avveduto, quando gridò:

Ma dove, o diva, del mio canto vola
L'audace immaginar? dove il pensiero
Del tuo vate guidasti e la parola?

Ma, avvedutosene o no, egli non tenne più il volo così alto, come prima; anzi lo andò sempre abbassando, fin che lo chiuse nel bosco Parrasio, dove cantava «dolci canzonette L'arcade schiera su le corde elette». Quali esempi di bellezza poetica, dopo aver già nominati il «Cigno venosi-

no » e « Marone »! Nè si rimane di ricordare alla Bellezza che

> .... queste che premiam tenere erbette,
> Sono d'un tuo sorriso opra e portento:

lode che non so di quanto effetto possa riuscire, dopo quella già fatta alla medesima Dea, per avere sparso di erbe e di fiori, manto vaghissimo di primavera, la superficie di tutta la terra.

È ancor più mirabile che, giunto colà dove la Bellezza resse un tempo i pennelli del « Pittor d' Urbino » e « di quel d'Arno, Michel più che mortale angel divino », egli non abbia per i due Grandi un nuovo lampo, un'altra di quelle immagini incomparabili onde avea vestito i vari spettacoli dell' universo. Eppure, di « quel d'Arno » gli torreggiava allo sguardo, in fondo al puro azzurro, il « Nuovo Olimpo », alzato « in Roma ai celesti »; e del « Pittor d' Urbino » gli erano anche vicine quelle dipinture, dove le varie belve, novellamente create, balzando dal seno della terra, entravano nella prima festa della vita: idea magnifica ch' egli imitò, come vedemmo, dal Milton, senza neanche sospettare l'alta origine italiana della stessa. Ma, come abbiamo detto, a lui era venuto mancando l'aiuto della grande idea in cui s' era ispirato; e n'è prova più eloquente d'ogni altra la stessa conclusione

del poema, dove, sempre rivolto alla diva Bellezza, egli dice:

Vien dunque, amica diva. Il tempo edace,
Fatal nemico, colla man rugosa
Ti combatte, ti vince e ti disface:
Egli il color del giglio e della rosa
Toglie alle gote più ridenti, e stende
Da per tutto la falce ruïnosa.
Ma se teco Virtù s'arma e discende
Nel cuor dell'uomo ad abitar sicura,
Passa il veglio rapace e non t'offende
E solo, allorchè fia che di natura
Ei franga la catena, e urtate e rotte
Dell'universo cadano le mura,
E spalancando le voraci grotte
L'assorba il nulla e tutto lo sommerga
Nel muto orror della seconda notte,
Al fracassato mondo allor le terga
Darai fuggendo; e su l'eterea sede,
Ove non fia che tempo ti disperga,
Stabile fermerai l'eburneo piede.

Non occorre molto acume per intendere che qui il Monti smarrì la via; perchè, o è falsa l'antitesi tra i due primi terzetti e il seguente, o falso è l'intero concetto degli ultimi dieci versi. E, in fatto, se dicendo: « Ma se teco Virtù s'arma e discende » ec., intendeva di rivolger sempre le sue parole alla stessa Bellezza dell'Universo, egli erra; chè, congiunta o non congiunta a virtù, quella bellezza sì nei volti e sì in tutte le altre forme particolari, è sempre soggetta al-

l'azione del tempo: e l'antitesi, dunque, come dicevo, sarebbe falsa. Se poi, a difesa del poeta, si rispondesse che qui non si tratta più della bellezza fisica, sì bene della bellezza morale, ch' è la stessa Virtù (e veramente così si legge nell' avvertenza preposta al poemetto), allora, peggio che peggio; perchè il poeta, seguitando, verrebbe a dire che la sola bellezza morale, o Virtù che si voglia, non offesa mai dal tempo, durerà nel mondo quanto il mondo stesso. Ma il vero è che il medesimo poteva affermarsi della Bellezza fisica, della quale, nei due primi terzetti, erasi detto che il tempo la combatte e vince da per tutto: perocchè anche questa Bellezza, disfatta nei gigli e nelle rose di un volto, si rifà sempre in un nuovo volto, finchè esista la specie umana, e, perita in alcune, rinasce con eterna vicenda in altre forme, sino alla fine del mondo.

Ma il poeta badò solo al perir della Bellezza nelle forme particolari; il che accade alla Virtù medesima; e conchiuse il suo lavoro con sentenze del tutto erronee, e che contraddicono l'idea sovrana che lo informa. E anche l' immagine del tempo, che frange la catena di natura, e dell' universo che fracassato s' inabissa nel nulla dal quale era emerso, anche cotesta grandiosa immagine sarebbe stata di maggior effetto, se dalla immensa rovina si fosse raggiando

alzata al cielo, non codesta Virtù astratta, che non ci era stata fatta ammirare in alcuna forma sensibile, ma la sua splendida rivale, quella stessa « della mente di Dio candida figlia », che, apparsa sin da principio così meravigliosamente vezzosa e splendida, era venuta a mano a mano vestendo della sua luce tutte le cose della natura.

La « Bellezza dell' universo » e la « Bassvilliana » appartengono propriamente al genere descrittivo. Un alto poema rappresentativo, per quanto si prolunghi, non ci stanca mai, perchè le sorgenti intime della storia e del cuore sono inesauribili: vedasi la « Divina Comedia » e, in ispecie, l'« Inferno ». Ma la « Bassvilliana »? Essa, se continuata, avrebbe descritto le imminenti battaglie tra le monarchie d'Europa e la repubblica francese; ma il suo effetto estetico sarebbe probabilmente venuto sempre scemando; e il poema compiuto ci sarebbe restato in minore estimazione di quello incompiuto, che ora abbiamo. La sua materia non avrebbe mai assunto le vere forme epiche, e la sua conclusione, cioè il salire di Ugo all'amplesso di Dio, sarebbe stata probabilmente improntata su qualche altro esempio della Bibbia o del « Messia », non appieno conforme alla natura dell'argomento. Meglio dunque l'improvviso troncamento che lascia gli animi commossi e disposti a figurarsi

il resto con quella indeterminatezza d'immagini, che talvolta è più poetica di ogni bellezza concreta.

E, anzi, oso dire che qualcuno dei soliti effetti della poesia descrittiva cominciava già a far capolino fin dallo stesso quarto canto, che ora è l'ultimo, ma, dove il poema fosse stato continuato, sarebbe rimasto de' primi: cominciava, cioè, una specie di ripetizione di cose già virtualmente narrate innanzi.[1] Tali sono i fatti atroci della rivoluzione francese; i quali, descritti già nei primi canti, come cose viste da Ugo e dall'angelo, si descrivono ancora nel quarto, come figure scolpite sui calici delle due donne simboliche. E in uno di questi calici vediamo

---

[1] *Canto II:*

Vi son le rubiconde ire furenti
E la discordia pazza . . . . .
. . . . . e le paure smorte
Sempre il crin rabbuffate e sempre in volta.

Canto IV:

Formidabile il volto e le pupille,
La discordia scorrea . . . . . .
E l' orror co' capelli in fronte ritti,
Come l'istrice gonfio e rabbuffato.

Canto III:

Correan quei vani simulacri immondi
Al sanguigno ruscel, sporgendo il muso,
L' un dall' altro incalzati e sitibondi.

Canto IV:

Vien la proterva libertà francese,
Ch' ebbra il sangue si bee di quei trafitti.

anche scolpiti gl' infelici casi di Luigi XVI e dei suoi, fino al punto in cui il re è tratto al supplizio. Or che impressione possono far più questi casi nella semplice effigie, quando la catastrofe, cioè la morte stessa del Re, era stata descritta come realmente accaduta sotto gli occhi del protagonista? Che vale più la scena della fuga del Re, ch' è nel canto quarto, dopo quella della sua morte, ch' è nel secondo? A che pro la vista di una bella scultura, dopo quella del vero spettacolo? Ma nella poesia essenzialmente descrittiva simili ritorni su sè medesima, simili riproduzioni di fantasmi passati sono quasi inevitabili.

In questi due famosi poemi, dunque, abbiamo due esempi di poesia descrittiva, a cui, con tutti i loro difetti, non credo che la nostra arte moderna abbia nulla da paragonare. Una delle maggiori lodi del Monti è l' aver creato con essi una forma poetica nuova, la quale, benchè lavorata precipuamente su quella di Dante, pure è ricca di vaghezze proprie e di sembianze tutte sue; e ricca più specialmente di onde armoniose, talvolta gagliarde, raccolte e vibrate, come nella « Divina Comedia », ma più spesso flessuose e molli, come nelle stanze del Poliziano. Non occorre poi che io ragioni dell' abilità somma, con cui il poeta seppe far sue tante bellezze di

autori classici, e segnatamente di Virgilio. Solo dico, che ancor quelli che, commentandone le poesie, ebbero il precipuo intento di notarci tali bellezze, non sempre mostrarono di aver sufficiente notizia degli autori antichi.[1]

Volendo, in ultimo, dire una sola parola circa al metro usato in questi due poemi, mi basterà ricordare come al Foscolo giustamente paresse, che la terza rima da nessuno, dopo Dante, fosse stata adoperata meglio che dall' autore della « Bassvilliana ». Al che si può aggiungere, che non è sorto poi alcuno fino ai nostri giorni, che in questa non piccola gloria l' abbia pur pareggiato.

Ancora due righe per quei pochi, i quali, in proposito della condanna e del viaggio espiatorio di Ugo Bassville, non persuasi della derivazione klopstokiana da me ricordata, credettero ravvisarne una più certa nell' episodio

[1] Così, una delle migliori descrizioni della *Bassvilliana* è quella che si legge sulla fine del Canto IV:

Quindi gemere i boschi, urlar le rupi, ec.

Evidentemente qui il Poeta ebbe innanzi agli occhi un insigne luogo virgiliano: *Georg.*, I, 468 e segg.:

Impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.
Tempore quamquam illo tellus quoque, et aequora ponti,
Obscenaeque canes, importunaeque volucres
Signa dabant etc.

Ma questa appunto è una delle molte e molte reminiscenze che non vedo citate dagli annotatori. Una compiuta interpretazione di un autore così classico, com' è il Monti, non è possibile, senza la non meno compiuta notizia di quei classici ch' egli imitò senza fine.

dantesco di Guido da Montefeltro. Essi non hanno nemmen capito di che si tratta. Il Monti non descrive il contrasto fra l'angelo e il diavolo, come si fa in esso episodio; lo suppone anzi finito quando egli comincia: « Già vinta dell'inferno era la pugna ». E per lo contrario, non sono nella « Divina Commedia » quella singolare condanna e quel non meno singolare viaggio, che parvero così nuovi e stupendi agli Italiani, e che alcuni, come fece lo stesso Torti, gran conoscitore di Dante, giunsero ad anteporre agli stessi castighi danteschi! Si fossero almeno ricordati di cotesto fatto eloquentissimo i pochi di cui parlo! Or tali immaginazioni per l'appunto io dicevo avere il Monti imitate dal « Messia », benchè, lo ricordo per incidenza, qualche cosa di simile trovisi in alcune visioni medievali, che precorsero la « Divina Commedia », ma delle quali non è la menoma traccia nella « Bassvilliana ». Prima dunque di sentenziare, bisognava capire la differenza di cui ho toccato e tener conto di tutte le prove e soprattutto leggere il « Messia »; come bisognava che fossero un po' più accorti, e soprattutto che leggessero il « Paradiso Perduto », quegli altri pochi (che pure non dirò da poco), i quali non si persuasero delle derivazioni miltoniane anche nei luoghi dove si potrebbe dire che il Monti traducesse.

TEATRO.

L'*ARISTODEMO*.

Questo soggetto, come ognun sa, non è nuovo nella nostra drammatica: l'aveva trattato, nel secolo XVII, Carlo dei Dottori, e, nel seguente, Agostino Paradisi. Non dubito di affermare che il primo dei due poeti s'inducesse a sceglierlo con l'intendimento di farne una tragedia, la quale non pur nelle forme estetiche, ma eziandio nella qualità dei sentimenti ritraesse con tutta la fedeltà possibile i grandi modelli greci, che si era proposto d'imitare. Chi confronti la sua con le prime tragedie del teatro italiano, specie con la « Sofonisba » e la « Rosmunda », intenderà come il Dottori, dopo più di un secolo, vagheggiasse un ideale drammatico non molto diverso da quello ch' ebbero il Trissino e il Rucellai.

Potrei qui agevolmente mostrare quante e quali siano le imitazioni dal teatro greco nella sua tragedia: imitazioni sì della forma gene-

rale e sì di non pochi luoghi particolari; ma mi dilungherei dal mio proposito, che è di toccare di questo primo « Aristodemo », solo in quanto si riferisce alla tragedia omonima del Monti.[1]

Il primo « Aristodemo », dunque, comprende nel suo giro tutta la narrazione di Pausania. L'azione comincia dal tempo che il protagonista, essendo felice, non avrebbe potuto prevedere la tempesta che gli si andava addensando sul capo. Egli annuncia a sua moglie Amfia, aver la sorte condannato al sacrifizio non Merope, loro figliuola, bensì Arena, a cui era padre Licisco, anch'esso della schiatta degli Epitidi. Di che allegrezza infinita non solo nella casa di Aristodemo, ma altresì in quella del giovane messeno, fidanzato della fanciulla. Pure l'allegrezza tornò tosto in pianto: Licisco fugge con Arena; e Ari-

---

[1] Non posso però tenermi di ricordare, che spesso si avvicina, com'era naturale anche per la stretta somiglianza dei due argomenti, all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Vedansi specialmente quei luoghi dove Amfia rimprovera ad Aristodemo, suo marito, lo spietato proposito d'immolare la comune figliuola (atto II, sc. V), e dove questa, il cui nome era Merope, lieta di morire per la patria, dice parole oltremodo pietose e magnanime (atto III, sc. III). Nell'uno e nell'altro luogo, il poeta italiano seguitò gli esempi di Clitennestra e d'Ifigenia, che tengono discorsi quasi identici nella citata tragedia.

stodemo, per gratificarsi il popolo, da cui sperava esser eletto re, offre egli medesimo la povera Merope, che, con sua madre e col suo fidanzato, precipita dalla felicità suprema in un abisso di dolore.

Senza parlare espressamente dei suoi pregi estetici, mi basterà dire, che in questa tragedia avvertiamo un profondo sentimento drammatico, e, in alcuni personaggi in particolare, una gran forza di affetto. Fra questi il più notevole è Amfia. Quando tutti i suoi si rallegravano della fortuna di Merope, essa sola, la povera madre, non s'abbandonava alla gioia, quasi presentisse confusamente qualche cosa che ben presto la farebbe infelice. Pur di salvare la figliuola, non teme di confermare presso Aristodemo la falsa testimonianza del fidanzato, che quella gli fosse già moglie e prossima a divenir madre. Sentiamo, insomma, batterle dentro il petto un vero cuore materno.

Nelle parti liriche, poi, il Dottori giunse talvolta ad una sublimità che ammiriamo anche se paragonata ai magnifici esempi greci, in cui si era ispirato. Ma il suo meglio consiste in due o tre dipinture di cose patetiche o terribili, tra cui quella del gran delitto del protagonista, che, come vedremo più tardi, non passò inosservata al Monti, il quale fece dello stesso episodio una

delle sue cose che tutti sappiamo a mente. Si oda per ora il poeta più antico:

Aristodemo
Simulò di placarsi
A quella miserabile menzogna,
Ch' ordì la moglie, e finse
Di lasciare a Policare la sposa:
Ma ricevuta in seno
Altamente la piaga, ah Dio, nel tempo
Dall' indovin vietato
Furioso, terribile, funesto,
Qual pe' Getuli campi irto leone,
Che di recente oltraggio
Mediti minacciando alta vendetta,
Corse alla stanza custodita, i sacri
Vincoli ruppe, violò le porte,
Fugò i ministri attoniti, col proprio
Furor le Furie vinse
Tutelari del luogo; o al proprio aggiunse
Il furor di Cocito;
E trovata giacer tra brune spoglie
L' impallidita, e tacita fanciulla,
Un certo che sol mormorò d' orrendo,
E trafisse la vergine innocente,
Che generata avea. L' anima bella
Osservando l' inditto
Silenzio, non si dolse;
Con un gemito sol rispose all' empio
Fremer del padre, e i moribondi lumi
In lui rivolti, ed osservato quale
Il sacerdote inaspettato fosse,
Con la tenera man coprissi il volto
Per non vederlo, e giacque.
. . . . . .

Ciò non bastò al crudele;
Punì prima il delitto, e poi cercollo
Nelle viscere intatte della figlia.
Col ferro stesso aperse
Il seno virginal, l'utero casto,
E voto ritrovò, senz'altri segni,
Che gli orribili impressi
Dal suo furor, ec.[1]

Ritornerò al Dottori quando si tratterà di compararlo più da vicino al Monti, e dopo che avrò fatto un cenno anche più breve della tragedia di Agostino Paradisi, intitolata gli « Epitidi ». Fondata pure sul racconto di Pausania, la sua azione comincia da un tempo anche più remoto dalla catastrofe, che non fosse quello da cui prendeva le mosse la tragedia del Dottori; dal tempo, cioè, che la vergine destinata al sacrifizio non si sapeva ancora chi dovesse essere. Onde Aristodemo, che con i suoi pendeva fra timore e speranza, passò da siffatta ansia crudele alla gioia, quando la sorte colpì un'altra fanciulla degli Epitidi; e dalla gioia all'estremo della miseria, quando, salvatasi quella con la fuga, la condanna ricadde sulla propria figliuola. Anche più largo dunque è il giro di questa tra-

[1] Atto V, sc. I. Cito dalla raccolta intitolata: *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena.* In Verona, MDCCXXV. Presso Jacopo Vallarsi. L'*Aristodemo* del Dottori è nel volume terzo ed ultimo, pag. 183-290.

gedia, la quale resta nondimeno inferiore sotto tutti i rispetti all' « Aristodemo » del Dottori. Di esso il Paradisi scriveva: « A me pare che l'ottimo argomento si rimanesse mal soddisfatto di quel poeta non ottimo ».[1] Noi crediamo invece che l'ottimo argomento si rimanesse mal soddisfatto piuttosto dei suoi « Epitidi », i quali non hanno i pregi che risplendono nel componimento del Dottori; e monotoni nel sentimento e nello stile, sono affatto privi di passione e di movimento drammatico. Le reminiscenze classiche vi abbondano; ma l'imitazione particolare della tragedia greca è scarsa e fiacca; e il solo coro che ha, vale pochissimo.

Quando il Monti si risolvette a fare anche lui una tragedia, fondandosi sullo stesso racconto dello storico greco, in Roma era già grande la fama dell'Alfieri, dalla cui viva voce la gente più colta aveva sentito alcune delle sue prime tragedie, fra le quali l' « Antigone » e il « Saul ».[2]

---

[1] *Poesie e prose scelte del conte* Agostino Paradisi. Reggio, per Pietro Fiaccadori, 1827: tomo I, pag. 185.

[2] Vicchi, *Nuovo saggio del libro intitolato: Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia, dal 1750 al 1830:* Decennio 1781-1790, pag. 150 e segg. Della rappresentazione dell'*Antigone* in Roma, il 20 novembre 1782, e della lettura del *Saul,* fatta dall'autore stesso in Arcadia, il 3 aprile 1783, trovasi ricordo anche nella *Copia Polidori:* vedi *Notizia intorno agli autografi,* ec., ec., premessa alle *Tragedie di* V. A., ediz. Le Monnier, 1855, vol. I, pag. xxi, xxxiv.

Scosso da quegli esempi, il nostro giovane poeta recò ad atto il suo antico disegno di tentare il teatro, e compose la sua prima tragedia sul tipo alfieriano. Lasciando tutto ciò che nella narrazione greca precedeva il delitto, e anzi collocando anche questo nell'antefatto, restrinse tutta l'azione al dolore disperato dell'eroe, che non regge allo strazio e finisce coll'uccidersi. E poichè tale condizione di cose è ritratta nelle sole ultime scene del Dottori e del Paradisi, può dirsi che il Monti cominciasse dove i suoi predecessori avevano finito; il che significa che tutta la sua tragedia è come la sola catastrofe delle altre due, indugiata e allargata in cinque atti.

Giova inoltre notare la differenza, che è tra la prima redazione e la forma definitiva del suo « Aristodemo ». In quella, Lisandro, oratore spartano presso i Messeni, ama riamato Cesira, ch'egli solo sapeva essere figliuola di Aristodemo; in questa, l'amore sparisce, e lo Spartano, avverso sempre ad Aristodemo e a Messene, è insieme indifferente verso la fanciulla. S'indusse il poeta, come narra egli stesso, a toglier via l'amore, per il gentil consiglio di un' « amabile persona »; [1] ed è davvero curioso il pensare che non

[1] Vedi *Esame critico dell' Autore sopra l' Aristodemo*, nel volume *Tragedie, Drammi e Cantate* di Vincenzo Monti, a cura di G. Carducci: Barbèra, 1888; pag. 204-5.

sarebbe stato diverso il consiglio dello stesso « Allobrogo feroce ».

E qui vedasi quali diversi atteggiamenti prendesse nella nostra poesia il racconto di Pausania. Presso il Dottori ha tutte le forme della tragedia greca; presso il Paradisi perde molta parte di quelle forme; nella prima redazione del Monti assume sembianze alfieriane temperate, che potevano esser comuni al nostro sommo tragico ed ai sommi altresì del teatro francese; e, infine, nell' ultima redazione del Monti stesso, muta quelle sembianze temperate in altre anche più proprie dell'Alfieri, cioè senza paragone più rigide e severe. Non occorre avvertire che, paragonando qui i due ultimi italiani, io riferiva il mio discorso allo schema tragico, alla natura ed ai limiti dell'azione, e non alle altre qualità delle loro tragedie; nè tanto meno alla forma poetica estrinseca, riguardo alla quale la differenza tra i due autori rimane sempre grandissima.

Sotto il rispetto dunque dell'azione e della sceneggiatura, l' « Aristodemo » è concezione che ritrae la maniera più propria dell'Alfieri: eliminato ogni personaggio che non paresse strettamente necessario; sbandito l'amore e quasi tutti gli altri sentimenti accessori che potessero collegarsi con quello massimo ed unico che go-

verna l'azione. Chi volesse giudicare l' « Aristodemo » in tutti i suoi elementi drammatici, non dovrebbe dimenticare la disamina che l'autore medesimo ne fece, dando prova di raro acume e di ancor più rara modestia. Egregia è l'osservazione intorno all' episodio di Cesira, sul quale si fonda la catastrofe, e che a lui parve « essenzialmente difettoso ».[1] Severa anche troppo è poi la critica che faceva a se stesso, circa la poca convenienza che Sparta vittoriosa mandasse un ambasciadore a proporre la pace; e non intendo perchè non se ne scusasse almeno con l'esempio del Paradisi, nella cui tragedia c'è un fatto simile, benchè non fecondo di alcuna seria conseguenza.[2]

Debole per altro mi sembra il Monti là dove passa a discorrere della cosa più importante, cioè della catastrofe. Il celebre Ennio Quirino Visconti aveva osservato che Aristodemo palesava, nel primo atto, l'intenzione di uccidersi, l'accennava nel secondo, la ripeteva nel terzo, la confermava nel quarto, e l'eseguiva nel quinto: dunque non v' era catastrofe. Ed il poeta si diede a emendare il grosso sbaglio: tolse interamente dal primo e dal secondo atto l' immagine del suicidio, facendola, negli atti se-

[1] *Esame critico*, ec., citato, pag. 195.
[2] *Gli Epitidi*, atto V, sc. V.

guenti, venire e sparir subito una prima volta, e ritornare in ultimo più salda e più potente che mai. Immaginò, inoltre, alcuni accidenti, i quali inducessero la speranza che Aristodemo non troverebbe modo di recare ad effetto il suo feroce proposito. Con tali correzioni parvegli di avere introdotto nella tragedia un' evidente catastrofe, e tolto di mezzo il motivo di quella censura.

Or tutti codesti mutamenti ruppero, senza dubbio, la monotonia e produssero negli spettatori una tal quale sospensione, in luogo di quella certezza che anticipava fin dalle prime scene l' impressione finale; ma il vero e massimo difetto della tragedia non mi pare che lo emendassero. L' « Aristodemo » non ha quella specie di catastrofe, onde l' eroe finisce col precipitare da grande altezza, come si vede nell' « Edipo re », fra le tragedie antiche, e nel « King Lear », fra le moderne. La sua catastrofe appartiene ad una specie meno magnifica, cioè a quella per cui i protagonisti da un male già grande cadono in un altro peggiore: così, per esempio, succede nella « Fedra », nel « Tancredi », nella « Semiramide » e in altre tragedie francesi e dell'Alfieri, che il Monti stesso cita a questo proposito, come appartenenti al genere medesimo dell' « Aristodemo ».

Ed è vero; ma il pregio e, direi, l'essenza di questa specie di tragedie consiste in ciò, che il passaggio da un male ad un altro più grave accade con tanta evidenza, da parere agli spettatori ben fondato quell'accrescimento di dolore, che ne consegue e produce la catastrofe. Così i fatti intimi, come gli accidenti esterni, tutto deve concorrere all'aumento della passione, a cui l'eroe soccombe; e l'arte del poeta deve far sì che il continuo crescere della passione non paia un espediente arbitrario; ma paia, invece, e sia davvero l'effetto proporzionato di nuove cagioni sopravvenute. Or accade egli appunto così nell' « Aristodemo »? Quali nuove cagioni di dolore sopravvengono? Qual è il male più grave, in cui, come diceva il Monti stesso, il protagonista cada da un male più lieve? Rimovendo dai primi atti l'immagine del suicidio, e facendola apparire con maggiore accorgimento negli ultimi, il poeta corresse certo un grave difetto della tragedia; ma v'introduceva insieme quegli accrescimenti sostanziali di passione onde essa aveva bisogno? Ad ogni modo, l' « Aristodemo », per questo lato, è di gran lunga inferiore alle tragedie che il poeta citava a sua difesa, dimenticando, pare a me, che l'identità della specie e le forme e i modi comuni non bastavano a scusare i difetti della sua.

Come già dissi, l'« Esame critico », che del suo proprio lavoro fece il poeta, è sempre acuto e sincero; e aggiungo qui che sarebbe quasi sufficiente al soggetto, se non gli mancasse la parte storica. Il cenno di questo genere, che si trova nell' « Avvertimento » premesso alla tragedia, è monco e inesatto. Tentiamo un po' noi di provvedere a tali mancanze.

L' « Avvertimento » dice così: « L'argomento della tragedia è tratto da Pausania, ne' *Messeni*. L'eccesso, a cui l'ambizione e lo sdegno spinsero Aristodemo, ad uccidere la sua propria figlia, è quale egli stesso con tutte le sue orribili circostanze fedelmente racconta nella quarta scena dell'atto primo. L'apparizione dello spettro, i rimorsi che in tutto il rimanente della vita lacerano quell'illustre colpevole, e la disperazione che finalmente il condusse a darsi la morte sul sepolcro della trafitta, ciò pure è tutta storica narrazione. Il resto è del poeta ».

Qui, come si vede, l'autore, dividendo con un taglio netto gli elementi sostanziali del suo lavoro, ne attribuisce alcuni a Pausania, e i rimanenti al poeta, cioè a se medesimo. A me pare erronea l'una e l'altra attribuzione.

Primieramente, l'esempio a cui nei punti più solenni del dramma guardò il poeta, non fu Pausania, sì bene il Dottori. Importantissimo

fra quelli è il racconto dello spaventoso delitto, intorno al quale lo storico greco dice solamente come Aristodemo, furibondo per ciò che aveva udito dal fidanzato di sua figlia, uccidesse questa, e poi offrisse agli occhi della gente un' orrenda prova dell' innocenza di lei. [1] Sopra tale semplicissimo cenno il Dottori immaginò tutti i terribili particolari, onde si compone la bella dipintura che, poco avanti, parlando della sua tragedia, mi piacque di citare. Si paragoni alla dipintura che ne fece il Monti, e si vedrà come questi si valesse del suo precursore, più specialmente là, dove il padre cercava col ferro le viscere dell' uccisa figliuola. [2]

---

[1] Τέλος δὲ ἐς τοσοῦτον Ἀριστόδημον προήγαγεν, ὡς ἐκμανέντα ὑπὸ τοῦ θυμοῦ τὴν θυγατέρα ἀποκτεῖναι· μετὰ δὲ ἀνέτεμνε καὶ ἐπεδείκνυεν αὐτὴν οὐκ ἔχουσαν ἐν γαστρί. (*Descrizione della Grecia,* L. IV, C. IX, 7).

[2] Dottori, atto V, sc. I:

Ciò non bastò al crudele;
Punì prima il delitto, e poi cercollo
Nelle viscere intatte della figlia;
Col ferro stesso aperse
Il seno verginal, ec.

Monti, atto I, sc. IV:

. . . . . tornai
Sul cadavere caldo e palpitante;
Ed il fianco n' apersi, empio!, e col ferro
Stolidamente a ricercar mi diedi
Nelle fumanti viscere la colpa.

Non ha però il Dottori quel bellissimo:

Gli occhi aprì l' infelice, e mi conobbe;

In secondo luogo, avendo detto il Monti nell' « Avvertimento », che ciò che non si trova nella narrazione dello storico greco, appartiene al poeta, dovremmo inferire che anche inventata da lui fosse quell' altra figliuola di Aristodemo, di cui non fa cenno Pausania. Ma il vero è, che tale invenzione, così feconda di effetti tragici, non appartiene al Monti, bensì al Dottori. Pausania dice solamente, che Licisco, morta la fanciulla che aveva menata seco a Sparta per sottrarla al sacrifizio consigliato dall' oracolo, confessò di non esserle stato padre, soggiungendo che n' era madre una sacerdotessa di Giunone. E la sacerdotessa medesima sopravvenne a confermare la testimonianza dell' uomo che altrimenti non sarebbe stato creduto. [1] Se-

---

E coprendosi il volto: Oh padre mio,
Oh padre mio, mi disse; e più non disse.

Il qual luogo ci fa rammentare di Euripide, presso cui Agamennone, come straziato anticipatamente dal rimorso del delitto che si apparecchia a commettere, dice:

Τὴν δ'αὖ τάλαιναν παρθένον τί παρθένον,
Ἅδης νιν, ὡς ἔοικε, νυμφεύσει τάχα,
ὡς ᾤκτισ' · οἶμαι γάρ νιν ἱκετεῦσαι τάδε ·
ὦ πάτερ, ἀποκτενεῖς με; τοιούτους γάμους
γήμειας αὐτὸς χὤστις ἐστί σοι φίλος.

[1] *Op. cit.*, l. IV, c. XII, 5 e 6:

Ἕτερα δὲ ἐν τῷ τότε τοῖς Μεσσηνίοις συνέβαινε τοιαῦτα. Λυκίσκου μετοικοῦντος ἐν Σπάρτῃ τὴν θυγατέρα ἐπέλαβεν ἀποθανεῖν, ἣν ἅμα ἀγόμενος ἔφυγεν ἐκ Μεσσήνης. Πολλάκις δὲ

condo lo storico, dunque, nè la fanciulla apparteneva ad Aristodemo, nè la morte di lei produsse alcun effetto sull' infelice re; il quale, non molto tempo dopo, oppresso da sinistri segni e da funeste visioni, pose fine ai suoi giorni.[1]

Ma il Dottori, fondandosi solo in parte sulla storia, immaginò che anche di questa fanciulla fosse padre Aristodemo, e che la sacerdotessa Erasitea confessasse la propria colpa, esclamando:

Odami Itome,
Oda Messenia, Aristodemo, ascolta.
Se l' uccider le vergini in vendetta
O nelle patrie stanze, o nelle selve
È sacrifizio, ecco placato il cielo,
Liberata la patria, il Regno salvo,
Gli Spartani fugati; in vece d' una
Due vergini ha l' inferno,
Ambe per la tua mano, ambe tue figlie.[2]

E l' effetto fu grande; perchè il protagonista,

αὐτὸν φοιτῶντα ἐπὶ τὸ μνῆμα τῆς παιδὸς λοχήσαντες ἱππεῖς τῶν Ἀρκάδων αἱροῦσιν. Ἀναχθεὶς δὲ ἐς τὴν Ἰθώμην καὶ ἐς ἐκκλησίαν καταστὰς ἀπελογεῖτο, ὡς οὐ προδιδοὺς τὴν πατρίδα ἀποχωρῆσαι, πειθόμενος δὲ τοῖς ῥηθεῖσιν ὑπὸ τοῦ μάντεως ἐς τὴν παῖδα ὡς οὖσαν οὐ γνησίαν.

Ταῦτα ἀπολογούμενος οὐ πρότερον ἔδοξεν ἀληθῆ λέγειν, πρὶν ἢ παρῆλθεν ἐς τὸ θέατρον ἡ τὴν ἱερωσύνην τότε τῆς Ἥρας ἔχουσα. Αὕτη δὲ τεκεῖν τε τὴν παῖδα ὡμολόγει καὶ τῷ Λυκίσκου γυναικὶ ὑποβαλέσθαι δοῦναι.

[1] *Op. cit.*, l. IV, c. XIII, 1 a 4.

[2] Atto V, sc. V.

non reggendo più a quell'accumularsi di dolore su dolore, di rimorso su rimorso, si uccise. Le sue ultime parole mi fanno rammentare di certe apostrofi della tragedia greca, e sono, per mio giudizio, di molta forza e bellezza:

Rapitemi all'orrenda
Faccia del mio delitto, o furie, o mostri,
E renda il tetro carcere dell'ombre
A queste luci mie più grato aspetto.
Sommergete nel caos, che prima diede
Origine all'Abisso,
(O se cosa più occulta e più profonda
Sotto il Tartaro giace)
L'ombra mia scellerata; e sovra il capo
M'oda rotar di Sisifo il macigno,
Volgersi l'orbe d'Ission, chinarsi
Tantalo all'onda, e sia mia pena questa,
Che le mie non consoli
La pena altrui. Già sono
In odio al mondo, alla natura, al cielo:
M'odia l'inferno sì, ma non rifiuta
Di ricevermi in sè: non mi consegni
Ad avoltojo, a rota, a doglio, a sasso,
Mi consegni a me stesso; e qual maggiore
Mostro dell'odio mio, s'odio me stesso?
Vengo, figlie adirate, ombre dolenti,
Vengo a placarvi, ec. [1]

Certo, il Monti volle che ben diverso fosse il destino della seconda figlia del protagonista,

---

[1] Atto V, sc. VII.

la quale, nella sua tragedia, sopravvive al padre; ma possiamo nondimeno tenere per fermo, che l'idea di attribuire allo stesso Aristodemo l'altra fanciulla, sfuggita al sacrifizio e anch'essa della schiatta degli Epitidi, gli venisse altresì dal Dottori, che primo aveva introdotto quell'ingegnosa finzione nella materia derivata dallo storico greco.

C'è però in Pausania un secondo luogo assai importante, dal quale il Dottori non trasse egualmente profitto; ma seppe trarne uno grandissimo il Monti, che pur non si era valso in altro dello storico greco. Intendo del luogo, dove è narrata la mirabile visione che Aristodemo ebbe della morta figliuola. [1] Il Dottori ha un solo cenno, [2] da cui si potrebbe sospettare ch'egli avesse avuto presente quel passo dello storico greco; nel Monti c'è, invece, una nuova finzione: uno spettro che non cessa mai d'incalzare il

---

[1] *Op. cit.*, l. IV, c. XIII, 2:

Ταῦτά τε δὴ τὸν Ἀριστόδημον ἐτάρασσε καὶ ὀνείρατος ὄψις ἐπιγενομένη τοιάδε. Ἔδοξεν ἐξιέναι οἱ μέλλοντι ἐς μάχην καὶ ὡπλισμένῳ τῶν ἱερείων τὰ σπλάγχνα ἐπὶ τραπέζῃ προκεῖσθαι, τὴν δὲ οἱ θυγατέρα ἐπιφανῆναι, μέλαιναν ἐσθῆτα ἔχουσαν καὶ φαίνουσαν τό τε στέρνον καὶ τὴν γαστέρα ἀνατετμημένα, ἀναφανεῖσαν δὲ ἀπορρῖψαι μὲν τὰ ἀπὸ τῆς τραπέζης, ἀφελέσθαι δὲ αὐτοῦ τὰ ὅπλα, ἀντὶ τούτων δε στέφανον ἐπιθεῖναι χρυσοῦν καὶ ἱμάτιον ἐπιβαλεῖν λευκόν.

[2] Atto V, sc. III.

protagonista; e questa finzione insieme con l'episodio della seconda figliuola, del quale dissi già gli effetti, tempera la monotonia di una disperazione, giunta quasi al suo colmo fin dal principio della tragedia. Certo, non abbiamo qui l'intimo orrore delle apparizioni dello Shakspeare; c'è anzi quell'eccesso nelle tinte e nei colori, che è proprio di tutte le dipinture del nostro poeta. Ciò nonostante, egli conseguì effetti non mediocri con quella visione, che dovette riuscir bella e ardita sulle scene del teatro italiano. Va notato, per altro, ch'ei non fu esatto nè anche qui, dicendo, che l' « apparizione dello spettro » fa parte della « storica narrazione »; perchè nella narrazione di Pausania non si parla già di uno spettro che, apparendo continuamente al protagonista, lo spingesse all'estrema rovina, bensì d'una visione avuta solamente in sogno, ed una volta sola.

La verità, chi volesse saperla intera, è che il poeta italiano trovò il modo d'innestare al racconto dello storico greco una nuova finzione; ma questa finzione medesima atteggiò e colorì sopra ben altri esempi. E veramente, quel suo fantasma persecutore ha tutte le sembianze e il fare di uno di quegli spettri che appariscono frequenti nelle produzioni drammatiche dell'Arnaud, divulgate già da un pezzo in Italia, principalmente

per le traduzioni della Caminer.[1] Quelle spaventose apparizioni dovettero piacere assai al Monti, che con diligenza incredibile si valeva di quante forme di portentoso gli venisse fatto di trovare in autori antichi e moderni.

Chi voglia persuadersene, legga i drammi dell'Arnaud intitolati: « Merinval »,[2] ed « Eufemia ».[3] Nel primo, il protagonista che gli dà il nome, aveva ucciso la propria moglie e il creduto amante di lei; e da quel giorno, dubitando della loro innocenza (onde poi, sulla fine, divenne certo), s' era veduto sempre ai fianchi uno spettro minaccioso. E così, minacciato e incalzato, entra in iscena gridando:

Fuggi, fuggi.... mi lascia, orrido spettro!

---

[1] *Composizioni teatrali moderne,* tradotte da ELISABETTA CAMINER, 2ª edizione. Venezia, 1774, tomi 4. — *Nuova raccolta di composizioni teatrali,* tradotte da ELISABETTA CAMINER-TURA. Venezia, 1774-1776: tomi 6. — Oltre le due citate Raccolte, conosco alcune edizioni particolari dell' Arnaud fatte in Italia, e non pure dei drammi, ma sì di altre sue opere di diversa natura. Le edizioni napoletane, a me note, vanno dal 1781 al 1801. Una del 1781-83 contiene i drammi tradotti, col testo francese di rincontro, e un' introduzione dell' avv. Giuseppe Maria Galanti « intorno ai romanzi, alla morale e ai diversi generi di sentimento ». L' *Eufemia* (tomo III, an. 1781) e il *Merinval* (tomo V, an. 1782) vi si dánno nella traduzione della stessa Caminer; degli altri drammi sono diversi i traduttori, fra i quali c' è il bel nome di Gaspare Gozzi.

[2] *Nuova raccolta* cit., tomo IV, pag. 11 e segg.

[3] *Componimenti teatrali* cit., tomo I, pag. 91 e segg.

L'implacabile sua vendetta ognora
Segue i miei passi! ei le ferite addita,
Veggo il sangue! mia moglie!... [1]

Al figlio, che istantemente ne lo supplica, rivela alfine il terribile segreto, cominciando: « Ebben, conosci il mio destino »; e, detto come fosse un omicida, ripiglia:

Poco ti dissi: inorridir dovrai
Molto di più quand'io ti sveli il nome
Delle tristi mie vittime. [2]

Anche nell'altro suo dramma lo stesso poeta francese personificò il rimorso in uno spettro, che apparve in sogno ad Eufemia; la quale ne rivela l'orrore all'amica Melania. Tale spettro, anche più del primo, è simile a quello del Monti:

Qual non atteso mai
Spettacolo mi apparve! Al tetro lume

---

[1] Atto I, sc. I. Allo stesso modo, Aristodemo, perseguitato dal suo spettro, viene impetuosamente sulla scena gridando:

. . . . . Lasciami, t'invola,
Pietà, crudo, pietà . . . . . .
. . . . . fuggi,
Scostati, non toccarmi, ombra spietata.
Aristodemo, atto IV, sc. II.

[2] Atto I, sc. IV. Cfr. tutta la narrazione di Merinval al figliuolo con quella di Aristodemo a Gonippo:

. . . . . L'orror tuo sospendi,
Che non è tempo ancor che tutto il senta
Sull'anima scoppiar.
Ivi, atto I, sc. IV.

Per una curiosa coincidenza, quest' episodio occupa nella tragedia italiana, come si vede dalle citazioni, lo stesso atto e la stessa scena che nel dramma francese.

Pareami errar di moribonda lampa, [1]
Fra le tombe, gli spettri e i corpi estinti,
Rimorso, angoscia e duol meco traendo.
Fra quelle fitte tenebre balena
E muore un lampo; il lugubre Eco un grido
Portami infino al cor: mugge la terra,
Ed uscir fa dallo squarciato seno
Uno spettro ferale in negro manto. [2]
Stringea la mano minacciosa un ferro;
Ei s'avanza ver me; tutto il mio sangue
Agghiacciasi d'orror; ei mi s'appressa,
E in esso.... Sinval, Sinval ravviso.
. . . . . .
Vieni, mi segui, egli mi disse, segui
Lo sposo tuo primier....
Già lacera il mio velo, e mi fa forza
Il sacrilego braccio.... ei le mie strida
Non vuole udir, ma fra l'orror di quella
Funebre stanza, fra gli orrendi avanzi
Della morte, calcando ed ossa e tombe,
Mi tragge semiviva ad un sepolcro,
Ei mi vi getta, ec. [3]

---

[1] *Eufemia,* atto I, sc. II. Cfr.:

. . . . . Allor che tutte
Dormon le cose, ed io sol veglio e siedo
Al chiaror fioco di notturno lume.
Aristodemo, atto III, sc. VII.

[2] *Ivi,* loc. cit. Cfr.:

. . . . . Egli è ravvolto
In manto sepolcral, ec.
Aristodemo, ivi.

[3] *Ivi,* loc. cit. Cfr.:

Io lo respingo, ed ei più fiero incalza,
E col petto mi preme e con le braccia.
. . . . . .
Tento fuggir, ma pigliami lo spettro

Chi volesse negare l'imitazione, non negherà certamente la somiglianza, e ciò basterebbe al mio proposito, ch'era di mostrare di quali svariati elementi si componesse questa concezione tragica del poeta italiano. Il quale, come in tutti i suoi lavori, così nell' « Aristodemo » volle far tesoro di quanto gli paresse insieme bello e conforme al suo intento. E per tal modo v'introdusse episodi e finzioni tolte dalla storia e dalla poesia, da antichi e da moderni, e persino qualche tratto essenzialmente romantico, adattandolo con abilità incomparabile al suo soggetto. Tale è quel malinconico pensiero di Aristodemo:

Verrà dimani il sole che dall'alto
La mia grandezza illuminar solea,
Mi cercherà per questa reggia, ed altro
Non vedrà che la pietra che mi chiude;

il qual pensiero fu suggerito al nostro poeta da quello stesso luogo di Ossian, che il Goethe introdusse in una delle più belle scene del « Werther ».[1] Tentò poi di unificare tanta varietà di

---

Traverso i fianchi, e mi trascina a' piedi
Di quella tomba, e « Qui t'aspetto » grida,
E ciò detto, sparisce.
Aristodemo, ivi.

[1] « To-morrow shall the traveller come; he that saw me in my beauty shall come. His eyes will search the field, but they will not find me ». (*Poema di Berrathon*, nel principio).

sostanza in quella severa forma alfieriana, che, come dissi, fu il suo tipo tragico.

Bisogna anche aggiungere che, prendendo ad esempio un tipo così severo, ebbe più particolarmente innanzi agli occhi quella fra le tragedie dell'Alfieri, che, simile pur sempre nella forma generale alle sue sorelle, ha però un protagonista superiore a quanti altri ne abbia immaginati lo stesso poeta: intendo, come ognun vede, di Saul, meraviglioso per forza di volontà e per violenza di passioni. Da questo, ancor più che dalla « Virginia », dovette essere scosso e ispirato il Monti, il quale, chi ben guardi, mise nel suo eroe certi impeti e certi rapidi passaggi dall'odio all'amore, dalla ferocia alla tenerezza, che ci fanno rammentare del protagonista alfieriano. Peccato che non sentisse altresì il bisogno di allargare la sua concezione, introducendovi più storia viva, più fatti presenti e meno reminiscenze; affinchè Aristodemo avesse potuto mostrare nell'azione tutta quella ricchezza e potenza di affetti, onde pareva naturalmente dotato. In tal modo sarebbe stato un fratello minore di Saul; quale ora l'abbiamo è un carattere frammentario; e i frammenti attestano insieme la virtù e i difetti del poeta.

IL *GALEOTTO MANFREDI.*

Anche questa seconda tragedia tiene della maniera alfieriana, ma assai più di quell' altra che hanno in proprio i più celebrati tragici francesi. Prima però di venire a tale disamina, toccherò un poco delle relazioni tra il « Manfredi » e le sue fonti storiche, e di certe curiose contraddizioni del Monti, le quali sono importanti a notare; perchè la critica ne tragga nuova cagione a essere cauta, anche quando la testimonianza degli autori sembrasse tale, da doversi accettare a chius' occhi; e perchè quelle contraddizioni erano l' effetto di un vizio letterario, che forse non fu mai così diffuso, nè mai così dominò gli stessi sommi, come al tempo di cui qui si parla.

Quale è dunque il fondamento storico della presente tragedia? Nell' avvertenza, preposta a tutte le edizioni che seguirono la prima romana del 1788, l' autore disse di aver tolta la

sua materia dal Machiavelli, che nelle « Istorie fiorentine » ha il seguente luogo: « A questo tumulto di Romagna un altro in quella provincia non di minore momento se n'aggiunse. Aveva Galeotto signore di Faenza per moglie la figliuola di messer Giovanni Bentivogli, principe di Bologna. Costei, o per gelosia o per essere male dal marito trattata o per sua cattiva natura, aveva in odio il suo marito, ed intanto procedè coll'odiarlo, ch'ella deliberò di torgli lo stato e la vita, ec. » [1]

Ricordato questo luogo come sua fonte, séguita il poeta dicendo che, se il Machiavelli ci lasciò incerti circa i veri motivi che spinsero la Bentivogli ad uccidere il marito, egli, libero perciò di scegliere, s'era attenuto al primo sospetto, cioè alla gelosia. Or chi volesse stare a questa esplicita testimonianza, dovrebbe inferirne che, esclusi i due personaggi storici di Manfredi e sua moglie, tutto il resto della tragedia è invenzione del poeta. E tale appunto credo sia l'opinione comunemente accettata: ma il vero è, che il poeta stesso, pubblicando per la prima volta il suo lavoro, parlò di una fonte più immediata e incomparabilmente più larga, qual'era la storia di Faenza del Tonduz-

---

[1] *Istorie Fiorentine*, l. VIII, XXXV.

zi.[1] Or questa fonte, ch' egli ricordava, senza però riferirne i luoghi particolari, giova conoscere più da vicino; perchè ne intenderemo ancor meglio le ragioni intime della tragedia.

Narra dunque il Tonduzzi sotto gli anni 1487 e 1488: « Non passavano in questo mentre tra Galeotto Manfredi e la moglie Francesca buone corrispondenze d' affetto, per causa, dicono, di certe pratiche con altre donne, massime d' una chiamata Cassandra ferrarese e soprannominata per la vanità e vaghezza degli abbigliamenti, la Pavona, con la quale avendo egli da molto tempo conservata quest' amistà poco honesta, non l' aveva mai lasciata, benchè ammogliato ».[2]

Séguita lo storico dicendo come, per questa e per altre ragioni, Francesca partitasi nascostamente da Palazzo, con la scorta di persone mandate dal padre, se n' andasse a Bologna; e come poi, fattasi la pace, ritornasse al marito. Ma presto si ricominciò daccapo: « Benchè esteriormente pacificata, occultamente però procurava opportuni mezzi, occasione e tempo

---

[1] Cfr. le parole *Al Lettore*, nella edizione romana originale del 1788, e l' avvertimento preposto alle edizioni posteriori.

[2] *Historie di Faenza. Fatica di* Giulio Cesare Tonduzzi, *pubblicata doppo la di lui morte da Girolamo Minacci, nipote et herede dell' Autore, ec., ec.* In Faenza, per Gioseffo Zarafagli, MDLXXV, parte III, pag. 529 e segg.

atto alla vendetta; e ritrovati ministri proportionati allo sfogo del suo sdegno,... fingendosi inferma, mandò Rigo stesso (*uno di quei ministri*) a chiamar Galeotto, che venisse a visitarla havendo nascosti gli altri tre (*ministri*) sotto il proprio letto.... Andò subito Galeotto accompagnato da quel solo servo alla stanza della Signora, e vedendo le fenestre chiuse, si fermò su la porta, facendo instanza, che s'aprissero, e forse ancora il sangue stesso li faceva natural contrasto all'entrare; il servo, che li era alle spalle con un impulso gagliardo et improviso lo spinse dentro, dove subito i sicarii usciti dall'insidie parte con pugnale, un altro con un pannicello tentando gettarglielo al collo, cercavano toglierli insieme la voce e la vita; ma facendo egli gli ultimi sforzi con le mani, calzi, e denti si difendeva, e ne havea gettato uno a terra di modo, che forsi li saria riuscito sbrigarsi almeno vivo, benchè ferito dalle mani di quei manigoldi inviliti, se la moglie più coraggiosa, o pur più fiera scesa dal letto non l'avesse con tal ferita gettato a terra, e dato in tal modo commodità agli altri di perfettionare il delitto ».

Pare insomma una storia parallela a quella della regina Giovanna di Napoli; se non che, ognun vede come la discepola, ch'era venuta circa un secolo e mezzo dopo, ripetendo in tutti

i suoi particolari il dramma sanguinoso della maestra, ci aggiungesse una partecipazione personale incomparabilmente più crudele ed atroce. Ma questo non ci riguarda. Ci riguarda, invece, e molto, il nuovo personaggio di Cassandra, la gelosia e tutti quegli altri fatti che nel « Galeotto Manfredi », se paragonato alla sola testimonianza del Machiavelli, si sarebbero detti di pura invenzione. Perchè il Monti poi, lasciando cadere in dimenticanza quella prima e più schietta sua confessione, volesse dare per finzione poetica una parte notevole di storia, e adducesse eziandio diverse dalle prime le ragioni ond' era stato mosso all' opera, sarebbe inutile cercare.[1] Al mio proposito basteranno e l' osservazione già fatta sulla corrispondenza fra la tragedia e la verità storica, e quest' altra, che sono per fare.[2]

---

[1] Cfr. come nella nota 1, a pag. 72.

[2] Il Vicchi, benemerito, come ognun sa, per le sue ricerche intorno ai tempi e alla vita del Monti, crede che l' origine e la materia del « Galeotto Manfredi » si abbiano a trovare negli amori del poeta con la duchessa Braschi; e giunge perfino a dire: « Galeotto, Faenza, Tonducci, la storia e gli amici, si conobbe da tutti, non avevano che fare e che vedere con la tragedia dell' abate Monti » (*Op. cit.* Triennio 1781-1790, pagg. 471-2). Or questo parmi che sia un negare il certo per l' incerto, un sostituire al fatto storico le proprie congetture, per quanto probabili. Il Monti afferma di avere attinto dal Tonduzzi; nel Tonduzzi si tro-

Se il poeta, quanto alla sostanza e ai motivi dell'azione, si fondò sul racconto del Tonduzzi, non si creda però ch' egli ne derivasse tutta quella materia che avrebbe potuto, dove fin d' allora fosse stato capace o voglioso di una concezione più larga dell' « Aristodemo » e più conforme a quella, onde egli stesso diede poi un bell' esempio nel « Cajo Gracco ». In tal caso, quanta ricchezza di fatti avrebbe trovata

---

vano davvero i fatti sostanziali della tragedia; e, con tutto ciò, noi dovremmo tenere per fermo che la storia del Tonduzzi non avesse nulla che fare e che vedere col « Galeotto Manfredi »! E dovremmo tenerlo per fermo, sol perchè il poeta volle adombrare nella tragedia i suoi primi amori! Ma perchè mai tale intendimento, ammesso pure per certissimo, avrebbe dovuto impedire al poeta la derivazione dei fatti sostanziali della sua tragedia da una qualsisia fonte storica? O che derivazioni di questa natura, ed eziandio imitazioni di ogni sorta non si trovano, riconosciute da tutti e talvolta anche confessate, in opere di arte, in cui gli autori vollero adombrare non pur qualche loro intento particolare, ma spesso altresì i casi e le condizioni tutte della propria vita?

Del rimanente, errori di tal natura non sono rari nei libri del Vicchi, dove, per mio giudizio, alla erudizione non è pari la critica, e le stesse ricerche sono più o meno pregevoli, secondo che si riferiscono alla vita o alle opere del poeta. Quando si tratta della vita, il Vicchi riesce a illustrarla con notizie spesso importanti e talora del tutto nuove; ma quando delle opere, allora non pur la sua critica, ma eziandio la sua erudizione mi sembra insufficiente. Con quegli stessi curiosi episodi, con quegli stessi minuti particolari, onde narra i casi del poeta, si direbbe ch' egli creda di poter fare altresì la storia e la critica

nelle pagine dove lo storico di Faenza narra le vicende del principe faentino! Quanti nuovi personaggi e nuovi episodi, similissimi talvolta a quelli di altre storie, onde trassero profitto i più grandi autori drammatici! C'era, per esempio, un frate astrologo che teneva ambe le chiavi del cuor di Galeotto, non ultima causa dell'odio domestico e pubblico, che s'andava accumulando sul capo del principe. E c'era poi

---

delle opere di arte, dimenticando, pare a me, che a questa seconda impresa occorrono ben altri studi, ben altri criteri, ben altri argomenti. Se importa conoscere tutti gli amori e tutte le amicizie e inimicizie e anche, se si voglia, tutti i pettegolezzi ed altre miserie che pur troppo abbondano nella vita del poeta, importa, almeno altrettanto, la notizia delle sue fonti, dei suoi tipi estetici e della sua dottrina. Bello il frugare in tutti gli archivi e in tutte le biblioteche del mondo, ma è ancor più bello il conoscere la biblioteca dell'autore stesso che si prende a illustrare. In codesta biblioteca è sempre la miglior parte della sua storia.

Or tal ordine di ricerche è quello per l'appunto che manca spesso agli eruditi di professione, e manca non di rado al Vicchi, quando egli intende spiegare l'ingegno e l'opere del poeta. Ed io, alle molte osservazioni particolari, che ero venuto facendo su tutte le parti, pubblicate fin ora, della sua opera, ho voluto sostituire quest'unica nota: la quale, da un lato, salverà i lettori dalla noia di quelle osservazioni, e, dall'altro, desidero che valga come testimonianza del pregio in cui ho la fatica del Vicchi. Le sole cose buone meritano che se ne notino i difetti e che si auguri loro di poter essere continuate, come io fo qui volentieri per l'opera del più recente e diligente storico del nostro poeta.

un altro principe, spodestato da Manfredi, suo zio, il quale fin da quel tempo ne avea temuto sempre la vendetta. Ma ecco che un giorno il frate presagisce a Manfredi una morte violenta, per opera di persona congiunta, e la privazione dello stato al figliuolo. E qui ha luogo una scena veramente curiosa, dove Manfredi e il frate, mentre cercavano d'indovinare chi fosse tale persona, sono sorpresi dalla principessa, che avendo origliato dietro la porta, entrò improvvisamente, non appena ebbe sentito pronunciare dall'astrologo il nome di suo padre. Insomma, c'era tanta copia di fatti drammatici, che lo Shakspeare ne avrebbe potuto fare una delle sue più ampie tragedie. Il nostro, invece, non ne tolse se non menoma parte, rifiutando deliberatamente tutto ciò che non potesse contenersi dentro gli angusti limiti del tipo tragico francese. [1]

---

[1] Mi sembra del tutto erroneo il giudizio del Maggi circa la presente tragedia: della quale egli disse, che «non è tanto terribile come la prima, e vie più accostasi alla maniera familiare del Tragico inglese». (*Intorno alla vita ed alle opere del cavaliere Vincenzo Monti, cenni di* Giovanni Antonio Maggi, premessi alle *Opere* del Poeta, ediz. Resnati, 1839-1841; vol. I, pag. xxi). Tutti gli altri biografi e critici del Monti, se la memoria non m'inganna, dicono, su per giù, la stessa cosa, che il Nostro, cioè, scrivendo il *Galeotto Manfredi,* togliesse ad esempio lo Shakspeare. Non ricordo aver alcuno osservato, che altro è l'imitazione di

A dimostrar più chiaramente com'egli si serbasse fedele a quel tipo, ricorderò l'esempio del protagonista: un personaggio che riflette in sè fedelmente tutte le qualità tradizionali dei più celebrati caratteri del teatro francese. Secondo la storia, Galeotto era quale il vedemmo: usurpatore dello Stato al proprio nipote, posponeva le cure del governo alla familiarità col frate astrologo, la moglie all'amante. Secondo il poeta, è un nobilissimo carattere, nel quale di usurpazioni e di follie astrologiche non c'è pur l'ombra; e lo stesso amore per una donna non sua concorre a farne manifesta tutta la nobiltà dell'animo; perchè, a non venir meno al dovere di marito, egli combatteva di tutta sua forza i moti del proprio cuore. Da ciò una lotta intima tra l'amore e il dovere, sulla quale si fonda propriamente tutto l'intreccio del dramma e l'effetto che produce negli spettatori.

Ognun vede quanto diverso dal carattere di Saul sia questo di Galeotto: nell'uno, come in parecchi celebrati personaggi del teatro inglese, il più alto effetto tragico procede dalla forza

---

uno o più luoghi e anche di scene intere, altro è il tipo drammatico che un poeta voglia recare ad atto; e il tipo prescelto dal Monti nel comporre il suo *Manfredi*, non che esser quello dello Shakspeare, fu anzi un tipo affatto opposto.

sempre crescente della passione; nell'altro, come nei più famosi caratteri del teatro francese, procede da quello stato di lotta e segnatamente di equilibrio, in cui, per un tempo più o meno lungo, si mantengono due sentimenti opposti. Galeotto stesso ha piena consapevolezza delle sue condizioni intime, quando dice ad Elisa:

Il tuo volto e l'onor mio
Son due nemici che tra lor di pace
Parlar non ponno e prevalerne un debbe.
Vuoi tu che ceda l'onor mio? che spenta
Sia di Manfredi la seconda vita
E la migliore? [1]

E il perfido Zambrino anche lui intende qual fosse il contrasto che ferveva dentro il petto del suo signore:

Manfredi
Da due sommi difetti è posseduto;
Amore ed onestà. [2]

Certamente, non mancano ancor qui le reminiscenze di quello Shakspeare che al nostro poeta fu sempre così caro; ed è bene che io ne accenni, ad esempio, qualcuna. Così, quel discorso che nella scena II dell'atto I Manfredi e i suoi consiglieri tengono in proposito dei nuovi tributi e dei grandi lamenti che il popolo ne fa-

[1] Atto II, sc. III.
[2] Atto IV, sc. I.

ceva, quel discorso ebbe evidentemente il suo esempio nella scena stessa e nell'atto stesso del « King Henry VIII »; dove il re, la regina e i ministri ragionano dello stesso argomento;[1] e le condizioni di fatto e il contrasto dei sentimenti sono identici nelle due tragedie. Un altro esempio: Galeotto ed Elisa s'innamorano proprio come Otello e Desdemona, salvo che presso il Monti, la donna, parlando delle proprie sventure, comincia a destare la pietà nel cuore dell'uomo; e quella storia che nel dramma inglese narra il Moro, qui è narrata da Elisa:

> Egli il racconto mi chiedea sovente
> Di mie dure vicende, ec.[2]

Le parti, insomma, sono invertite; ma la storia riman sempre tale, da potersi compendiare in quel famoso:

> She love'd me for the dangers I had pass'd,
> And I lov'd her that she did pity them.[3]

---

[1] E propriamente da quel luogo, dove la regina Caterina comincia a dire:

> I am solicited, not by a few,
> And those of true condition, that your subjects
> Are in great grievance: there hath been commissions
> Sent down among them which have flav'd the heart
> Of all their loyalties, ec.

[2] Atto II, sc. II.

[3] *Othello*, atto I, sc. III. Noterò, per incidenza, che in questa imitazione dal poeta inglese, il Monti volle intro-

E poi che altro è Zambrino se non un discepolo di Jago? Se inferiore per alcuni lati, non gli cede per simulazione e perfidia. A compiere il tradimento, prende sempre nuovo ardire dalla natura franca e nobile del suo signore; e intende benissimo che conseguirà lo scopo, sol che gli riesca di suscitare in quello un semplice sospetto. È curioso poi come, non contento a far sua la politica di Jago, Zambrino, rammentandosi di altri personaggi dello Shakspeare, ne tragga eziandio profitto; e fin dal magnanimo Bruto, che, in sostanza, è il vero protagonista del « Julius Caesar », tolga e applichi al caso suo una sentenza famosa:

Fra il concepire e l'eseguir qualcuna
Feroce impresa, l'intervallo è sempre
Tutto di larve pieno e di terrore.[1]

---

durre alcune reminiscenze della *Gerusalemme Liberata*. Dicendo Elisa:

Dal campo egli tornava
Tutto di sangue asperso e di sudore,
Momento infausto! e nondimen mi tese
La man pietoso, della sua clemenza
Assicurommi: ed oblïai ben presto
Ne' benefizi suoi le mie sventure;

fa un racconto simile, talvolta fin nelle parole, a quello di Erminia soccorsa allo stesso modo da Tancredi (*Ger. Lib.*, canto XIX, st. 92 a 94).

[1] *Julius Caesar*, atto II, sc. I:

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma, or a hideous dream.

Ma questa e simili reminiscenze non alterano la natura e le più intime qualità del « Manfredi », che sono appunto quelle di un altro teatro, essenzialmente diverso dall'inglese. Sì nella presente tragedia e sì nell' « Aristodemo », gli elementi romantici sono quasi sempre di poca importanza; laddove gli elementi classici (francesi e alfieriani) ne costituiscono i caratteri precipui e la forma generale. Ne addussi una chiara prova nel protagonista, che ondeggia fra due sentimenti equilibrati, secondo i più celebri modelli francesi; e ora aggiungo, che anche i due maggiori personaggi dopo quello ebbero atteggiamenti e moto conformi agli stessi modelli.

Non saprei dire se il Monti, prima di compiere il suo « Galeotto », rappresentato sul teatro Valle nel carnevale del 1788,[1] avesse notizia della « Sophie » di madama Staël, scritta nel 1786 e forse anche qualche tempo innanzi:[2] la cosa mi par probabile. Pure, rinunziando a tale probabilità, mi contento di mettere in sodo questo solo punto, che nella citata tragedia francese c'è un'azione la quale, più di qualunque altra

---

[1] Vicchi, *Op. cit.* Decennio 1781-1790, pag. 331 e segg.

[2] *Oeuvres complètes de madame de Staël:* Bruxelles, Louis Hauman et C., libraires, 1829-1830. Vol. 17°. — Vedi Sainte-Beuve, *Nouveaux portraits et critiques littéraires.* Bruxelles, tomo III: *Madame de Staël.*

azione drammatica, ond'io mi rammenti, si rassomiglia in tutta la sua sostanza a questa del Monti. Or con la « Sophie » siamo in pieno teatro francese; e ciò basta al nostro proposito. Sofia in questa tragedia, ed Elisa nel « Galeotto Manfredi », sono due creature similissime per condizioni di natura e di fortuna e per tutti i casi che loro intervengono nel corso del dramma. Elisa, orfana derelitta, era stata raccolta da Manfredi, che finì coll'esserne amante riamato, proprio come avvenne a Sofia col conte di Sainville. Inoltre, come questa, vedendosi ben voluta dalla stessa Contessa di Sainville, che ignorava quel mutuo àmore, ondeggia fra sentimenti opposti, e non le basta l'animo nè di tradire l'amica, nè di allontanarsi dall'amante; così quella, tra l'amore per Manfredi e l'amicizia per Matilde, che di lei si fidava, indugia tanto la sua partenza, che non è più a tempo d'impedire la temuta rovina. Come dicevo, dunque, quel contrasto e quell'equilibrio di due sentimenti opposti, che notai nel carattere di « Galeotto Manfredi », va notato altresì nei due caratteri femminei, che nelle due tragedie sono la ragione suprema della catastrofe.

Oltre a queste strettissime somiglianze nei caratteri, nell'intreccio e nella peripezia, abbondano altresì le somiglianze di sceneggiatura: così,

il Conte e Sofia sono sorpresi dalla Contessa,[1] e Manfredi ed Elisa da Matilde,[2] nel momento più doloroso dell'addio, che per giunta è quasi identico nell'una e nell'altra coppia. E come poco dopo il Conte, prevalendo in lui il sentimento del dovere, volgesi pentito e supplichevole alla propria moglie; così Manfredi, cedendo al medesimo impulso, porge egual preghiera a Matilde. E questa mirabile identità di accidenti e di linguaggio si manifesta, per una curiosa coincidenza, nella scena V dell'atto III sì nella tragedia francese e sì nell'italiana.

Il « Galeotto Manfredi », benchè modellato su gli stessi esempi dell' « Aristodemo », non ne ha però i pregi. Se il suo protagonista non è più l'uomo sempre incerto e fiacco della storia, non diventa però un nobile carattere drammatico, come l'avrebbe voluto il poeta; perchè i tipi moralmente perfetti, per divenire in qualsivoglia modo poetici, hanno forse maggior bisogno di vita e di movimento, che i tipi meno perfetti: questi portan seco naturalmente una certa quantità di passione che quelli non hanno e non acquistano mai, se la potenza creativa non li soccorre. Le sole due donne rivali, e segnatamente

---

[1] Atto III, sc. IV.
[2] Atto II, sc. III e IV.

Elisa, hanno qualche raro lampo di vita; ma con tutto ciò, non riescono persone vere e compiute quasi mai. Così, in tutto il presente lavoro, non sono nè gli egregi frammenti drammatici che, come dissi, si ammirano nell' « Aristodemo », nè quell'organismo più ampio e quella ricchezza di sostanza che, come vedremo, fanno il maggior pregio del « Cajo Gracco ». Superfluo il dire che vi splende quella bellezza di forma, che non può non essere in qualunque lavoro di Vincenzo Monti.

IL *CAIO GRACCO.*

Con questa tragedia ci si aprono allo sguardo nuovi orizzonti. Caio Gracco, ritornato segretamente a Roma, s'imbatte prima in Fulvio, poscia in Cornelia, sua madre, e in Licinia, sua moglie, che conduce per mano il figliuoletto. Dal primo, perfido e dissimulato uomo, intende che sotto il console Opimio la libertà romana era spenta ed il popolo oppresso. Ma intende poi da Cornelia come codesto Fulvio, che ostentava tanto odio ai patrizi e tanto amore al popolo, fosse pur quegli che insidiava all'onore della sorella di esso Caio, moglie di Scipione Emiliano (atto I).

Intanto il console Opimio, saputo l'arrivo di Gracco, avvisa ai modi di perderlo, e spera che la stessa lealtà dell'avversario gli porga agevolezza a conseguir l'intento. In un colloquio che ha con lui, non gli riesce però di persuaderlo ad abbandonare la causa del popolo. Non s'erano

ancor divisi, quando sentono ch' Emiliano è stato assassinato. Caio nel suo segreto sospetta già chi fosse l'autore di tanto delitto; e se ne certifica poco dopo, in un colloquio con Fulvio, il quale si confessa reo, magnificando però le intenzioni che lo mossero, ed aggiungendo di avere avuto a complice la stessa sorella di lui. E Caio, ch'era entrato in Roma, dicendo:

> .....tre gran furie ho meco:
> Ira di patria oppressa, amor de' miei,
> E vendetta la terza; sì, vendetta
> Della fraterna strage;

vedendosi ora colpito da nuovo e inaspettato oltraggio, arde di compiere una seconda e non meno terribile vendetta (atto II).

Ma nella magnanima Cornelia e in suo figlio sovrastava ad ogni altra idea quella della patria. Tacciono per allora gli affetti privati e comincia la gran lotta tra Opimio e Caio: lotta di eloquenza innanzi al popolo, che mosso dalla potente parola del suo difensore, si solleva contro il console. Cade, trafitto da Fulvio, il capo de' littori; e sarebbe caduto anche il console, se Caio non avesse trattenuto l'ira del popolo: atto generoso che farà doppia in Opimio la brama della vendetta (atto III).

E la vendetta fu pronta. Il console, adunate

tutte le forze dei patrizi, mostra al popolo il cadavere di Emiliano, accusando del misfatto Fulvio e Caio medesimo, il quale intanto combatteva valorosamente sull'Aventino. Le sorti della battaglia pendono incerte per alcun tempo (atto IV); ma i partigiani del console e del senato vincono alla fine; e Caio si uccide con un ferro datogli a tale effetto dalla propria madre (atto V).

Ho voluto seguire, atto per atto, il progresso dell'azione, perchè ne risulti più chiara la differenza che è tra questa e le due tragedie precedenti. Qui il poeta non colse l'azione nel suo colmo, cioè nello stato più vicino allo scioglimento, ma risalì ad un punto così remoto, che tra esso e la catastrofe c'è una bella successione di fatti drammatici e un bello alternarsi di sorti opposte. Nell'« Aristodemo » e forse ancor più nel « Galeotto Manfredi » non ci sono se non poveri espedienti, adoperati a simulare un'ampiezza di azione e una varietà e un contrasto di passioni, che il dramma naturalmente non aveva. Dal semplice differimento di una partenza dipende, in quelle due tragedie, la catastrofe; la quale non sarebbe più avvenuta, se Argia ed Elisa fossero andate via così presto, come dovevano. Nel « Caio Gracco », al contrario, tutta la peripezia è costituita da fatti pieni di valor morale o storico, da una sostanza assai ricca, la quale

fa sì che il dramma riesca efficace quasi sempre, e non, come accade nelle due prime tragedie e bene spesso in quelle dell' Alfieri, solamente quando si avvicina la catastrofe.

Meditando un soggetto di storia romana, il Monti aveva innanzi due insigni esempi moderni di teatro romano: quello, cioè, dell'Alfieri, e ancor più quello dello Shakspeare, ch'egli pregiò e imitò come forse non fece alcun altro fra gl' Italiani di quel tempo. Ma imitandolo spesso in alcuni luoghi particolari, non era però mai giunto al segno d' immaginare una vasta azione drammatica, ispirandosi più in lui che in quegli esempi nostrani e classici, ch' erano stati tanta parte della sua educazione letteraria. A quel segno egli giunse col « Caio Gracco ». Non già che io ammiri in esso una vera concezione romantica e neanche un' imitazione più o meno felice della maniera tutta propria del sommo Inglese; ma voglio solamente mostrare che qui il nostro Poeta ci si presenta assai diverso da quello ch' era stato prima, e il mutamento non fu senza molti e buoni effetti.

Se nelle due precedenti tragedie qualche elemento, direi, minore era stato derivato dal teatro romantico, benchè l'organismo e la forma generale vi rimanessero sempre di stampa francese e italiana; in questa, al contrario, poche e

scarse sono le imitazioni del secondo genere, molte e grandi quelle del primo. Già alcuni dei personaggi principali e delle scene più efficaci sono vere e proprie imitazioni del «Julius Caesar» e del «Coriolanus» dello Shakspeare. Il Foscolo fu forse il primo che ci accennasse, senza però dire in che consistessero quelle imitazioni. Giova dunque ragionarne con maggiore ampiezza e precisione. I migliori, anzi forse i soli caratteri del «Caio Gracco» sono quelli di Cornelia e di Licinia, madre l'una, moglie l'altra del protagonista. Anime romane amendue, sono però differenti in ciò, che nella seconda, più spesso che nella prima, l'amore verso Caio tempera o vince quello della patria stessa.

Le due nobili creature hanno il loro tipo in Volunnia e in Virgilia, la madre e la moglie di Coriolano nella tragedia dello Shakspeare, intitolata da questo eroe.[1] Talvolta, così nel dramma inglese come nell'italiano, se ne aggiunge loro

---

[1] Cfr. *Caio Gracco,* atto IV, sc. I e II, e *Coriolanus*, atto I, sc. III e atto II, sc. I. In questa scena, spicca più che mai la differenza dei due caratteri, quando Menenio, parlando di Caio, esclama: «Is he not wounded? he was wont to come home wounded»; e Virgilia, grida: «O no, no, no»; ma Volunnia, al contrario: «O, he is wounded; I thank the gods for 't».

una terza, il figliuoletto del protagonista:[1] e da tutte e tre parte come un cumulo di affetti prementi sul cuore dell'eroe, che spesso ne geme e vacilla, ma finisce sempre col vincere sè stesso; ed è bello il contrasto, bella la vittoria. Ma in un'altra tragedia del poeta inglese c'è una mirabile donna, Porzia, moglie di Bruto, che poco o nulla differisce da Virgilia, e, in condizioni quasi identiche, dice le cose più affettuose del mondo. Simile, come dissi, a Virgilia, la Licinia del Monti si accosta talvolta anche più a questa mirabile Porzia, quando prega il marito che, per amore de'suoi cari, non si abbandoni ad un'impresa piena di tanti pericoli:

Per questo pianto mio,
Pel nostro marital nodo, per quanti
D'amor pegni ti diedi, pel tuo figlio,
Pel tuo misero figlio, abbi, ti prego,
Pietà della cadente tua famiglia, ec.[2]

In tutti codesti luoghi l'imitazione del Monti è certa; eppure non toglie il pregio della bel-

---

[1] Cfr. *Caio Gracco,* atto I, sc. III e *Coriolanus,* atto V, sc. III.

[2] *Ivi,* atto IV, sc. II. Cfr.:

and upon my knees,
I charm you, by my once commended beauty,
By all your vows of love, and that great vow
Which did incorporate and make us one, ec.
(*Julius Caesar,* atto, II, sc. I).

lezza all'opera di lui; perchè il poeta interpretando gli affetti, in lui potentissimi, di padre e di marito, infuse certo movimento e calore a queste creature non propriamente sue.

Anche più fedele è l'imitazione del discorso che Antonio fece al popolo, innanzi al cadavere di Cesare. Che meraviglia di discorso! Con quanta arte dalle lodi di Bruto si giunge a sollevar contro lui la moltitudine! [1] Or il poeta italiano, ricorrendo allo stesso espediente, fa sì che il console Opimio tragga profitto dal cadavere di Emiliano, per eccitare il popolo contro Gracco. [2] Anche qui egli consegue effetti non mediocri; anzi non so se nel teatro italiano ci siano altri squarci di eloquenza, che si possano comparare a questi. I personaggi romani dell' Alfieri declamano quasi sempre col solito furore; e credo non abbiano avuto mai un momento di vena così felice, come l'ha qui Opimio.

---

[1] *Julius Caesar,* atto III, sc. II:

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears:
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them;
The good is oft interred with their bones:
So let it be with Caesar, ec.

[2] Atto IV, sc. VI:

Qui posate
Quell' incarco feral. Popolo, amici,
Senatori, qui l' ultimo dobbiamo
Di pubblica pietà mesto tributo
Al miglior de' mortali, ec.

Potrei ricordare somiglianze di minor momento, come quella di Opimio e Druso, che congiurano contro Caio, prendendo esempio da Sicinio e da Giunio Bruto tribuni, i quali nel « Coriolano » preparano con arte e pazienza indefessa la rovina dell' eroe. Ma voglio piuttosto si noti, come cosa che importa maggiormente, quel più largo partecipare del popolo all' azione, che, anche sull' esempio del poeta inglese, fu introdotto nel presente lavoro. E non dubito di affermare che nelle altre tragedie del nostro teatro dove entra il popolo, la sua azione non è forse mai così felicemente intrecciata a quella dell' eroe, nè così efficace sul corso degli avvenimenti e sulle mutazioni di fortuna, come si vede nel « Caio Gracco ».

Dissi che, pure recando ad effetto questa nuova maniera, il Monti ritenne tuttavia qualche cosa dell' antica; e ne abbiamo prova in quel certo alfiereggiare dei suoi personaggi, quando sono presi da furore o si vantano di sangue romano; nel qual sentimento ognun sa a che sorta di esagerazione riuscisse l' Astigiano. Si potrebbe notare eziandio qualche traccia del Virginio dell' Alfieri nel carattere di Gracco, che abborre dalla guerra civile e dal sangue, comportandosi in più occasioni come quel vecchio centurione, al quale, per dir vero, tale tem-

peranza si conveniva assai meglio che a lui. Ma, in ogni modo, le derivazioni dai classici modelli, quante e quali esse siano, hanno minore importanza di quelle che il nostro fece dal poeta inglese.

Si accostò poi a quel sommo esempio per certi altri lati, anche degni di attenzione. Con quella gran pienezza di fatti, con tutta quella sostanza intimamente drammatica, egli, chi ben guardi, deve avere valicati i brevi limiti di tempo, conceduti dalla scuola classica. Non già che il volesse espressamente; anzi si sarebbe forse ingegnato di provare il contrario a chi gliene avesse mosso rimprovero, non bastandogli l' animo di difendersi in questa, come in altre questioni estetiche, coll' esempio del poeta inglese. Ma quali si fossero state le sue teoriche e le sue intenzioni, rimane sempre certo che, nel « Caio Gracco », l' azione così ricca di fatti non è facilmente compatibile con quell' unità di tempo, che contraddiceva alla storia insieme e alla coscienza degli spettatori. E chi legga attentamente, si persuaderà che i limiti imposti da quella legge fittizia furono, almeno virtualmente, sorpassati, e che le ragioni intime dell' arte prevalsero al pregiudizio della scuola. Se il poeta non giunse fino all' estremo termine, anzi se consapevolmente non vi sarebbe giunto

mai, ben si può dire che, con l'ultimo suo lavoro drammatico, si era messo almeno sulla via che a quello conduce.

Se in questa analisi io fossi riuscito così diligente e compiuto, come desideravo, la sintesi verrebbe da sè, facile, sincera e persuasiva: e sarebbe questa. Le tragedie del Monti sono lavori di un alto ingegno poetico, ma non però dotato di grandi facoltà drammatiche; esse mostrano come egli sapesse riprodurre con mirabile facilità gli esempi tragici, da cui gli erano venute potenti impressioni; ma non attestano al tempo stesso quella rara capacità, che converte in nuove creazioni le forme ricevute dal di fuori, che comunica una nuova e singolare bellezza alle finzioni derivate da altre opere poetiche.

L' « Aristodemo » ha luoghi che non cesserebbero di parere magnifici, anche se paragonati a ciò che possiede di meglio il teatro classico moderno; ma la concezione tragica, presa nel suo intero, è fiacca. Essa restringesi non pure alla passione di un solo personaggio, ma eziandio al solo passato e non più al presente di tale passione. L' effetto, quale e quanto esso sia, deriva dall' interpretazione che quello stesso personaggio fa del suo segreto affanno:

interpretazione di tanta eloquenza e di tanto vigore, che bene spesso nasconde la mancanza di ogni altro elemento drammatico. Così, talvolta il protagonista ci fa ricordare del poeta medesimo, che nei « Versi a Sigismondo Chigi » e nei « Pensieri di amore », descrivendo le sue tempeste interne, ne faceva la storia.

Mirabile storia; ma l'azione presente dov'è? E la storia stessa quando è mai che s'intrecci effettivamente coi casi di quelle altre persone, che si muovono intorno ad Aristodemo? Questi, in sostanza, è sempre solo; perchè i pochissimi personaggi che lo circondano, sono privi di qualsisia valore d'arte. Sotto tale rispetto, l'« Aristodemo » è come una tragedia dell'Alfieri mutilata. Chi avrebbe mai creduta possibile una nuova mutilazione nell'organismo drammatico alfieriano? Quelli che trovarono maggiore abbondanza nel Monti, dovettero, quanto alle due prime tragedie, essersi fermati all'estrinseco; ma se avessero guardato all'intimo, ne avrebbero invece arguito, che in esse c'è minor quantità di sostanza drammatica, ed un'azione anche più breve delle brevissime, onde si compongono le tragedie dell'Astigiano.

Eppure noi tutti abbiamo sempre avuta una certa ammirazione per il personaggio di Aristodemo, in cui la crudeltà verso se mede-

simo adegua o supera quella ch' ebbe verso la sua sventurata figliuola; e il tempo, non che diminuisse, accrebbe anzi ogni giorno lo strazio interno, come vento che soffii sempre più impetuoso sul mare commosso. Egli è certo un bel carattere drammatico in potenza; ma in atto, no; perchè il poeta ebbe l'infelice idea di privarlo di un' ampia scena, su cui avesse potuto dispiegare la sua mirabile forza. Gli mise solamente nella memoria tutta quella storia, che avrebbe dovuto fargli vivere e muovere d'intorno: le guerre, le vittorie, l'ambizione smisurata, la fiera lotta tra questa e l'amor paterno, l'allegrezza improvvisa di una prima sorte propizia alla sua figliuola, l'angoscia ancor più improvvisa di una seconda sorte contraria, l'odio per il giovane messeno che, volendo salvare con falsa accusa la donna amata, perdette questa e se medesimo. Tanti amori, tanti odii, tanti contrasti e tanto alternarsi di varie vicende il poeta portò via al protagonista, che rimane come campato in aria, consumando dentro se medesimo il vigore di cui pur non difettava. Pare uno di quegli infelici, che quantunque fatti da natura a cose grandi, pure, per nequizia di fortuna, vivono inoperosi e muoiono senza frutto.

Il « Caio Gracco » è, sotto tale rispetto, il

rovescio dell' « Aristodemo ». Ha, come dissi, una viva sostanza storica, una lotta fra potentissime forze avverse ed una bella peripezia. Ha, inoltre, personaggi secondari di non poco valore, per opera dei quali alcune scene sono addirittura eccellenti; ma con tutti questi bei pregi il suo protagonista è di gran lunga inferiore al dramma. Carattere incerto, senza energia, nonostante la solennità della sua parola; caldeggiatore di non so quale ideale di pace e di concordia, anche quando la tempesta gli rumoreggiava sul capo, egli non intende quella suprema necessità di fulminare i nemici, intesa benissimo da sua madre; e ci appare sempre dammeno di una donna. Questa, è vero, si chiamava Cornelia; ma egli non era forse Caio Gracco? Qualche momento felice lo ha solo dove, per combattere Opimio, parla al popolo; ma la parola, anche quando riesca a rivolger popoli, non è se non una parte dell' azione: le altre parti dove sono? Con tutta la sua eloquenza, egli è, mi si passi l' immagine, uno squarcio dei personaggi romani dello Shakspeare, nei quali alla forza del dire è pari quella della volontà; e poichè questi sono veramente eroici, così quel parlare com' essi riesce talvolta anche di nocumento a Caio, che qui non è davvero un alto carattere drammatico. A questa tragedia,

così ricca di sostanza storica, manca dunque un adeguato protagonista; laddove l' « Aristodemo », che ne ha uno incomparabilmente migliore, è affatto povero di quella sostanza.

Di che vedesi come al poeta facesse difetto quella vera facoltà drammatica, che aduna e contempera gli uni con gli altri, non questi o quelli, ma tutti gli elementi integrali di una concezione rappresentativa. Che se avendo innanzi lo Shakspeare, riuscì a moltiplicare nel « Caio Gracco » la materia storica, forse meglio che non era stato mai fatto in Italia, non intese poi che quella stessa maggiore ricchezza in tanto poteva aver pregio, in quanto vi abbondasse eziandio la passione, e il protagonista fosse proporzionato al valore del dramma.

Ma i difetti delle sue tragedie non iscemano l' ammirazione dovuta a lui, che, anche senza essere un sommo poeta drammatico, sparse nell' « Aristodemo » e nel « Caio Gracco » tali particolari bellezze, che risplenderebbero eziandio in qualunque altra più eccellente tragedia. Nè credo che lode eguale potrebbe darsi a quanti altri nostri (salvo il Manzoni) scrissero componimenti teatrali dopo l' Alfieri; nemmeno al Foscolo, la cui miglior tragedia, che è senza dubbio la « Ricciarda », non potrebbe venire a paragone forse neanche col « Galeotto Manfredi »,

che è la men buona tra quelle del Monti, e certo non mai con l' « Aristodemo », e tanto meno col « Caio Gracco ». Anche dunque col suo teatro il Monti mostrò quanta fosse la sua capacità poetica, e come, pur non uguagliando i sommi, potesse innalzarsi su tutti gli altri.

Tuttavia egli restò come tra il vecchio e il nuovo; cosa che molto gli nocque. Da una parte, ei non ottenne gli effetti che seppe ottenere l'Alfieri, e che non sono cessati del tutto neanche ai nostri giorni; dall'altra, pur guardando sempre allo Shakspeare, non giunse mai a rendersi pienamente ragione di tutte le differenze che corrono fra questo e i tragici antichi, da lui non meno ammirati. Remoto dalla coscienza alfieriana e ancor più da quella nuova maniera d'intendere l'arte del sommo Inglese, ch'è tutta propria dei massimi drammaturghi tedeschi, e, in Italia, del solo Manzoni, egli avvertiva in sè un nuovo ordine di sentimenti, senza però averne chiara e piena consapevolezza. In ogni modo, come in altre cose, onde avrò a parlare appresso, così anche in questa, egli fu veramente un precursore, benchè non ne fosse lodato quanto meritava dai suoi medesimi panegiristi.

POEMI NAPOLEONICI.

IL *PROMETEO* E ALTRI MINORI POEMI.

Il « Prometeo » è come l' introduzione all' epopea napoleonica tentata dal Monti; e possono considerarsi come parte lirica di essa il « Fanatismo », la « Superstizione » e il « Pericolo », che, composti nello stesso anno 1797, fanno bella testimonianza delle idee che in quel tempo dominavano l'animo dell' autore. Sono le idee più ardite ch'egli abbia mai avute, e che qui esprime non pure col solito splendor di poesia, ma con calore e impeto giovanile e, direi, con tale passione, di cui forse non sentì mai la più gagliarda. Ed è bello veder tanta potenza d'arte congiunta a tanto caldo di cuore. Ah, se il Monti avesse scritto sempre così!

Nel « Fanatismo » e nella « Superstizione » la Chiesa cattolica è maledetta come l'avversaria di ogni bene, come un potere mostruoso che contristi tutto il mondo. Da essa veniva la più feroce guerra al novello vangelo, che la

grande rivoluzione aveva annunciato ai popoli; contro quel mostro si levi dunque il grido della libertà e della ribellione:

Dolce dell' alme universal sospiro,
Libertà, santa dea, che de' mortali
Alfin l' antico adempi alto desiro,
Vieni ed impenna a questo canto l' ali,
Libertà bella e cara; e all' arco mio
Del vero adatta e di ragion gli strali.

Bonaparte poi è salutato come il vendicatore, il « Veltro » che avrebbe liberato l' Italia e il mondo da tanto mostro. E non so se dopo il poeta dell' altissimo canto, che primo destò le speranze della patria in un Veltro futuro, alcun altro dei nostri abbia mai significato simili speranze con tanta forza ed eleganza, quanta se ne ammira in quei versi della « Superstizione »:

Come colui cui fredda in sen si getta
La febbre, si rannicchia entro le piume,
Ed il calor, battendo i denti aspetta;
Tal io d' Evandro sull' augusto fiume
Palpitando tremava; e del pensiero
Spingea sull' Alpi e del desio l' acume,
Te invocando, famoso alto guerriero,
Che, superate alfin le cozie porte,
Tremar le chiavi in man facevi a Piero.
. . . . . .
Deh! t' affretta, io dicea: volgi lo sdegno
Contro costei, che nata in servitude,
Tutto del mondo avea sognato il regno.

Mena il brando fatal; spezza l'incude
Che le celesti folgori temprava;
Rendi Roma alla gloria, alla virtude;
La fonte chiudi dell'error, che prava
Gl'intelletti avvelena: e questa druda,
Qual venne al mondo, umil ritorni e schiava.
Togli allo scalzo pescator di Giuda
Dei re lo scettro, ec.

Certo, in mezzo a tanta ricchezza di affetti e di poesia, c'è pure qualche cosa che ci offende: c'è, per darne un solo esempio, quello strano accoppiamento di due concetti opposti, l'uno di Lucrezio, [1] l'altro del Milton. Il nostro poeta segue il primo, toccando degli effetti della Superstizione:

Allor crolla la terra, e alle supreme
Occulte scosse il cor prostrando e i lumi
A senno di costei sospira e geme:
E in mille fogge fabbricando i numi,
Secondo che la tema in lei s'accampa,
Sparge l'are di pianti e di profumi, ec.

[1] Fra i luoghi lucreziani, che qui sarebbe opportuno citare, ricorderò questo che mi è più vivo nella memoria:

O genus infelix humanum! talia Diveis
Quom tribuit facta, atque iras adjunxit acerbas.
Quantos tum gemitus ipsi sibi, quantaque nobis
Volnera, quas lacrumas peperere minoribu' nostreis!
Nec pietas ulla est velatum saepe videri
Vortier ad lapidem, atque omneis accedere ad aras:
Nec procumbere humi prostratum, et pandere palmas
Ante Deum delubra, neque aras sanguine multo
Spargere quadrupedum, nec voteis nectere vota;
Sed mage pacata posse omnia mente tueri, ec.

De rerum nat., V, 1193 e segg.

Segue poi il secondo dove, poco dopo, esclama:

Oh falsa fede, oh vero Iddio tradito!
Dio di sommo poter, che si palesa
Sol per fatti d'amor sommo infinito.
. . . . . .
E l'uom, sostanza di ragion composta,
Non ti conosce ancora e si confonde,
L'uomo in che tanta intelligenza è posta?
Ti conoscono i fior l'erbe le fronde,
Ti saluta l'augello in su l'aurora,
Ti benedicon le tempeste e l'onde;
L'uom solo, ahi folle, orrendi mostri adora,
Sè medesmo oltraggiando; e il tuo gran nume
Sol per deliri e per misfatti onora.

Or come mettere d'accordo il naturalismo lucreziano e il cristianesimo? Se l'origine delle religioni e di ogni superstizione è quella così potentemente descritta dal poeta latino, qual è più il Dio che non debba esser creduto falso e bugiardo? Perchè mai il solo cristianesimo avrebbe avuto un'origine diversa da quella comune a tutte le altre religioni? E ciò che Lucrezio disse circa i funesti effetti della fede nel sovrannaturale, non è forse compiutamente applicabile anche alla religione del Milton e al Dio così calorosamente invocato da lui e dal nostro poeta stesso?

Passando a parlare del « Prometeo », noterò innanzi tutto, che la sostanza o, meglio, la parte ideale del medesimo è un'intera famiglia

d'idee nobilissime, derivate anche dal Milton. Il qual fatto, non avvertito fin ora, ch'io sappia, merita di esser notato, come quello che concorre a farci intendere a pieno le intime qualità del poema.

Più volte il Monti trasse materia e forme dal poema miltoniano; e già ne accennai un insigne esempio nella sua « Bellezza dell'universo ». Per il « Prometeo » poi ne tolse tutta la dipintura di una gran decadenza e di un gran riscatto dell'uman genere: la tolse più particolarmente dai due ultimi libri, dove Adamo, entrato in visione, contempla i tempi futuri, fino alla venuta del Messia.[1] A dare a tale

---

[1] È curioso che si tratti di quella medesima finzione del Milton, ch'egli poi, senza forse ricordarsi più di averne cavato profitto, lodò grandemente nella terza delle sue lezioni di eloquenza; dove, ammirato ch'ebbe in Virgilio l'« artificio di presentare in aspetto di vaticinio cose già successe e vedute », soggiunse: « Il solo Milton, a mio credere, se gli è fatto vicino per merito, se non altro, di fantasia. Egli fa che Michele conduca Adamo sopra una grande eminenza, d'onde l'Arcangelo gli fa passare sotto gli occhi le future generazioni e tutti i grandi cangiamenti del mondo fisico e morale. Questa idea mi sembra sublime e felice. Ma chi volesse anteporla a quella di Virgilio, deve prima considerare che Milton fu in ciò mirabilmente assistito dalla grandezza della religione che lo ispirava ».

È ben difficile trovare che, come poeta, il nostro autore non si sia valso di quelle finzioni o favole o dipinture,

dipintura quella solennità e specialmente quel maraviglioso che ha nel poema inglese, la immaginò come fatta in tempi remotissimi da uno spirito profetico; e poichè in esso poema c'era l'angelo Michele che apriva agli occhi di Adamo la successione « degli anni ancor non nati », chiarendoli con rapida ed efficacissima parola, così fece compiere a Prometeo lo stesso ufficio in maniera poco diversa. Di qui nasce che l'idea generale e l'effetto drammatico si confrontano mirabilmente nella prima parte del poema italiano e nell'ultima dell'inglese.

E dello stesso « Paradiso perduto » sono le più belle sentenze, contenute in quell'apostrofe:

Oh guerra! oh delle Furie la più ria,
La più ria delle Furie e la più antica!
Al tremendo tuo nome il ciel si turba
Per la memoria della prisca offesa,
E sbigottita palpita natura.

---

di cui egli stesso parlò in differenti propositi, come critico, come professore di eloquenza e come annotatore dei suoi propri lavori. Più curioso è poi che talvolta il poeta si valesse di ciò che, come critico, mostrò di avere in dispregio; e nè abbiamo un esempio nelle sue « Cantate » per la nascita del reale Delfino, dove continuò, come disse egli stesso, il settimo canto dell'*Enriade* del Voltaire, quell'episodio, cioè, e quella poesia, che, nella medesima lezione su Virgilio, definì per « bella prosa rimata », di cui « Apollo ne scampi ».

D' amor, di caritate i santi nodi
Tu rompesti primiera, e contro i padri
I figli armasti ambizïosi e crudi,
E i fratelli azzuffasti co' fratelli. [1]
. . . . . .
Ahi! che tu sulle stesse are de' numi
Sovente arruoti i tuoi pugnali, ed osi
Santificar le colpe e temeraria
La vendetta arrogarti anco del cielo,
Del ciel che tutta a sè serbolla. [2]

Non poche dipinture di questa specie mi sembrano nel Monti egualmente leggiadre che nel poeta inglese; e talvolta pareggiano quelle stesse virgiliane, che anche qui ebbe presenti al pen-

---

[1] *Prom.*, canto I. Cfr.:

O, what are these?
Death's ministers, not men! who thus deal death
Inhumanly to men, and multiply
Ten thousandfold the sin of him who slew
His brother; for of whom such massacre
Make they, but of their brethren-men of men?
Parad. Lost, XI, 675 e segg.

[2] *Ivi*, ivi. Presso il Milton, Adamo, prevedendo tutti i tempi futuri, parla, come se gli fosse presente, a Nembrot; e il Monti ne prende fin qualche locuzione:

O execrable son! so to aspire
Above his brethren; to himself assuming
Authority usurp'd, from God not given.
He gave us only over beast, fish, fowl,
Dominion absolute; that right we hold
By his donation: but man over men
He made not lord: such title to himself
Reserving, human left from human free.
Ivi, XII, 64 e segg.

siero. Così, quando descrive gli apparecchi della guerra:

E per lei nelle fervide fucine
Suda Vulcano, in omicidi arnesi
Le pacifiche falci figurando
E i vomeri innocenti: e Marte intanto
Lo scudo imbraccia e la grave asta impugna,
E l'ugna de' cavalli procellosi
Sanguinando per tutta la campagna,
Di pianti allaga e di delitti il mondo.[1]

In ogni modo, la finzione massima, che consiste nella vista dell'immenso dramma umano, fu adattata, pare a me, poco felicemente alla storia napoleonica. Le manca quella perfetta convenienza col soggetto che ha nel « Paradiso perduto »; dove Michele e Adamo e la decadenza e la previsione di un futuro riscatto fanno parte integrale di una storia unica; e dove le stesse invenzioni poetiche furono improntate sull'innanzi della Bibbia, che aveva forniti gli altri elementi estetici. Ma forse il peggio è che Prometeo, dato uno sguardo ai secoli futuri, vede subito, contro ogni verosimiglianza, balzar sulla scena Napoleone rigenera-

---

[1] Canto I. Cfr.:

Vomeris huc et falcis honos, huc omnis aratri
Cessit amor; recoquunt patrios fornacibus enses, ec.
En., VII, 635 e segg.;

ed anche Stazio, *Teb.*, III, 588 e segg.

tore della specie umana; come se da quel tempo remotissimo al nostro non corresse che un breve intervallo, o come se in tutta la storia universale non ci fossero stati ben altri e maggiori rivolgimenti.

Or se nel poema inglese riescono naturalissime quelle scene, direi, sintetiche e ricche di contenenza storica, che succedendosi rapidamente alla nostra vista, destano l' idea di tempi e spazi infiniti e di un vario e interminabile dramma umano che doveva svolgersi nel mondo; nel « Prometeo » non vediamo che quel medesimo effetto sia stato conseguito. Anzi, qui potrei ripetere ciò che dissi della « Bassvilliana », dove è facile avvertire l' incompatibilità della sua materia storica col portentoso imitato dal Klopstock: portentoso che, appunto come questo del Milton, era stato originariamente adoprato a dar forma ai massimi fatti della storia cristiana, nella quale tutte le cose dell' universo sono viste sotto ben altro aspetto che nella storia profana, massime in un tempo come quello in cui il Monti scriveva il « Prometeo ». Con la fine del primo canto si compie la visione del Titano, che a quei « boschi », a quei « fiumi », a quelle « spelonche », « suoi confidenti pietosi », dà un addio che somiglia a quello di Giovanna d' Arco presso lo Schiller. E col prin-

cipio del canto seguente l'eroe in compagnia di suo fratello Epimeteo, ch'era stato la causa del male, comincia il suo pellegrinaggio, appunto come, negli ultimi versi del « Paradiso perduto », i due primi uomini, dolenti del bando e pur consolati da novelle speranze, dandosi la mano, cominciavano il loro:

Così dicendo ancor già volte avea
Al Caucaso le spalle, e lo seguìa
Con dimessi sembianti e guardo chino
La cagion d'ogni danno Epimetéo. [1]

Da qui ha principio una lunga serie di avventure, che potrebbe esser detta l'« Odissea » di Prometeo, e che troppo artificiosamente, pare a me, fu legata alla prima parte, la quale, come abbiam visto, costituiva il vaticinio e la visione dell'eroe. È difficile indovinare qual sarebbe stato l'ultimo esito di tante vicende: è difficile, perchè il poeta, che non ebbe fin da principio un disegno netto e preciso, non avrebbe forse saputo prevederlo egli stesso. Tanto è vero che, negli ultimi suoi anni, volendo compiere l'interrotto lavoro, pensò di restringerlo al solo vaticinio dell'eroe, e a tale effetto ne rifece la protasi, cominciando:

Del Giapetide Prometéo l'antico

[1] They, hand in hand, with wand'ring steps and slow,
Through Eden took their solitary way.

Vaticinio, che tutto il vario giro
Svolge de' mali all' uom deluso addutti
Dal temerario error d' Epimetéo
Libero canterò, ec.

Come si vede, voleva fare per il presente poema quello che fece per la « Musogonia »; perchè, chi ben guardi, nell' uno e nell' altra, la materia vera e propria era solo quella che doveva essere l' argomento della prima parte; il che, su per giù, viene a dire del primo canto. A mente calda, spiccato il volo, credette il poeta di dover percorrere chi sa quanti e quali spazi; ma quando, dopo lungo errare, raccoltosi in sè stesso, ebbe meditato il suo soggetto, ne conobbe meglio i termini naturali, e si risolvette a dar forma di poema intero a ciò che, in sul principio, aveva considerato quasi come la sola introduzione del medesimo.

Da ciò s' inferisce, come notai nella « Bassvilliana », che l' interruzione dei migliori suoi poemi va principalmente recata alla sua particolar maniera di concepirli; il che viene a dire, all' indole medesima del suo ingegno. Il Monti interruppe o lasciò del tutto il lavoro, quasi sempre per ragioni più subbiettive che obbiettive, o, almeno, appartenenti piuttosto all' estetica, che alla storia. Ed ecco come poi l' opera sua, anche quando mancavano le ragioni politiche,

rimanesse incompiuta e finisse talvolta coll'essere tutt'altra cosa di quella che l'autore si era primamente proposto di condurre a termine.[1] Che se anche così parve bella, ciò derivò dal fatto, che un poeta insigne, dove non riesca a improntare l'opera sua delle qualità espressamente vagheggiate, le comunica sempre quelle che sono l'effetto immediato e, direi, inevitabile delle sue facoltà artistiche.

---

[1] Il chiaro prof. Graf crede che il *Prometeo* non sia stato condotto a termine, perchè il Monti presentì forse la metamorfosi di Napoleone in Giove. Rimandiamo volentieri i lettori alle notevoli osservazioni che intorno a questo poema egli fece nel suo *Prometeo nella poesia.* Torino e Roma, Loescher, 1880, pag. 80 e segg.

IL *BARDO DELLA SELVA NERA.*

Il bardo Ullino, salito sul colle che domina la valle d' Albeck e d' Ulma, guarda gli Austriaci e i Francesi che già venivano a battaglia. Compiange gli uni, come quelli che avevan preso le armi per non giusta causa; e, per ragione opposta, ammira gli altri. Finito poi il combattimento, discende nella valle, e trovato fra tanti morti e moribondi un giovane guerriero immerso nel proprio sangue, gli fascia le ferite e se lo reca nella sua casetta, dove egli e Malvina, sua figliuola, non lasciano mai di assisterlo affettuosamente. Nel cuore della fanciulla, disposto dalla pietà, nacque ben presto l' amore; e nacque altresì nel cuore del giovane, che doveva la vita a quelle cure affettuose. Per tal modo si fece di essi tre come una sola famiglia. Il vecchio veniva spesso toccando del suo passato, e il giovane raccontava ancor egli le proprie vicende. Or da siffatti colloqui il

poeta trae modo di cantare le geste napoleoniche: egli stesso, nel proprio nome, descrive la presa di Ulma, facendo sì che Terigi (tal era il nome del guerriero francese) narri poi la « Spedizione di Egitto », e gli avvenimenti del « XIX Brumale ». Ma il poema rimane tronco, come quasi tutti gli altri del nostro autore; onde il bardo Ullino, messo in iscena per lodare degnamente le future geste dell'eroe moderno, non potè altro che rallegrarsi della vittoria di Albeck e presagire quella di Austerlitz.

Forse in verun' altra occasione il Monti si pensò di far opera così nuova, come in questa. Nella sua dedicatoria a Napoleone, detto come l'epopea non possa sussistere senza la poetica meraviglia, soggiunse: « In tanta luce di opprimente istorica verità disperato il caso dell'epopea, nè potendo questa giovarsi molto della pagana mitologia a cui è mancato presso noi il fondamento della religione che la santificava, ed essendo cessata quella delle fate e degl' incantesimi che pure per qualche tempo potè supplire alla prima; era forza ricorrere ad un genere di poesia, la quale ponesse in salvo i diritti della favola senza nuocere alla dignità della storia. La poesia bardita, riunendo e temperando l'uno coll' altro il doppio carattere dell' epica e della lirica, mi è sembrata, o Sire, se

non la sola, almeno la più acconcia ad ordire una qualche tela poetica dei portenti per voi operati: tanto più che il *Bardo della Selva Nera*, il quale abbandona i suoi boschi per seguire le vostre armate e confondere il suono guerriero della sua arpa col fragore dei cannoni di Austerlitz, alla qualità di poeta aggiugne quella pur di profeta ».

Chi si sarebbe mai aspettato di udire dal Monti che l' epopea ai tempi nostri non potesse più giovarsi della mitologia pagana; dal Monti che, oltre all'essersene valso sempre nella maniera più ampia, doveva parecchi anni dopo, nel famoso sermone « Sulla mitologia », considerarla come unica sorgente d'immagini? Ed anzi, nel citato suo proemio al « Bardo », non c'è forse come la sostanza di quanto fu detto contro la mitologia dalla stessa « audace scuola boreale »? Ragionando in questo modo della favola e del meraviglioso in generale, mostrava di averne un concetto più vero che non fosse quello espresso nel sermone; dove, senza tener conto del loro pregio morale e storico, lodò come belle e necessarie all' arte le forme pagane, ed ebbe in dispregio come brutte le romanzesche. Qui, invece, non facendo differenza alcuna quanto a qualità estetiche, mostrasi persuaso che il valore poetico di qualsiasi favola dipenda dal va-

lore morale, così che, dove manchi questo, debba mancare di necessità anche quello.

Ma forse non è giusto sottoporre a rigoroso esame i ragionamenti del Nostro, che ubbidì sempre alle prime impressioni, piuttosto che alla riflessione; anche quando parrebbe che questa dovesse aver avuto la massima parte nella scelta del tema e della forma. Le ragioni che valessero a giustificare la scelta, era solito di escogitarle dopo, quando già dai più insigni esempi dell' arte antica o moderna aveva ricevuto l' ispirazione e l' impulso. Ragionava con calore ed eloquenza circa le relazioni fra' vari generi di arte e la fede religiosa e la coltura che mutano coi tempi; nondimeno, nel più dei casi, la forma generale del suo lavoro non era nata dalle viscere del soggetto medesimo, ma piuttosto presa da qualche altro poema che avesse suscitato la sua ammirazione. Discorrendo poi delle fonti onde si era valso, dimenticò spesso gli esempi che più facevano al caso. Questo modo tenne ragionando dell' « Aristodemo » e della « Bassvilliana »; questo altresì a proposito del « Bardo ». Certo, egli credette con tutta sincerità che la poesia bardita offrisse maggiori agevolezze che le altre solite forme d' arte; ma più delle ragioni dovettero potere su lui gli esempi, dei quali non fece pur cenno.

Ne toccherò io in sua vece, ricordando innanzi tutto quelle cose che altri ne abbia già detto. Fin dal principio del presente secolo il Foscolo scriveva: « Come l'Alfieri si compiacque della parte profetica del Bardo di Gray, così Vincenzo Monti della pittorica nel canto primo del suo *Bardo:* unico canto che, a nostro parere, per le squisite bellezze liriche compensi quanti difetti potesse avere quel poema. Il Monti racchiuse in un quadro solo molte immagini divise dal poeta inglese ». E fatta una lunga citazione del « Bardo », seguitava: « Abbiam notate queste imitazioni di T. Gray dal greco, e de' nostri dall'inglese, perchè la migliore scuola nelle arti è il paragone; e molto più per dare così risposta di fatto a *chi domanda sempre cose nuove.* La novità negli autori non consiste nell'inventare di pianta, ma nel riprodurre opportunamente le cose inventate con nuove e varie bellezze, ec. ».[1] E qui prego, per incidenza, che vogliano far particolare attenzione alla prima delle due ragioni quei letterati nostri, che ancor oggi, non intendendo l'importanza della comparazione, credono anzi ch'essa riesca a danno dell'arte e della critica stessa!

---

[1] *Osservazioni critiche alla traduzione italiana di un' ode di Tommaso Gray*, nelle *Prose letterarie:* Firenze, Le Monnier, 1850, vol. I, pag. 522 e segg.

Anche nel « Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo decimonono », attribuito al Foscolo,[1] c'è un passo che si confronta benissimo con questo, poichè vi si fa cenno sì delle imitazioni del Monti dalla poesia inglese, e sì degli squarci ammirabili del « Bardo », che ci compensano dei suoi difetti. Ecco ciò che riguarda il primo punto: « Anche nel presente componimento il Monti seppe, col solito suo buon gusto, bene approfittarsi della traduzione dell' *Ossian* del Cesarotti, della versione francese di Shakspeare e delle odi di Gray. E quantunque egli non sappia di lingua inglese, pure si può annoverare fra i più ardenti ammiratori del tragico di Albione ».[2] Il passo citato finisce col ricordare un' imitazione dal « Troilo e Cresida ».

Da gran tempo dunque e da uno scrittore tanto autorevole si era cominciato a notare le imitazioni del Monti. Nondimeno quei cenni rimasero incompiuti; e nulla poi vi si dice della particolar maniera onde il poeta italiano uni-

---

[1] Io non ho mai dubitato che le notizie e i giudizi che lo compongono fossero, almeno nella sostanza, del Foscolo; e me ne ha dato prova certa l'identità quasi costante, ch'è fra quelle e tante altre sentenze, che si leggono sparsamente nelle opere dello stesso autore.

[2] *Saggi di critica storico-letteraria.* Firenze, Le Monnier, 1862, vol. II, pag. 275-6.

ficò con le sue le immagini tolte da sorgenti così diverse dalle classiche. Andava, per esempio, notato come alle forme ossianesche egli desse talora atteggiamenti nuovi, rifacendone il disegno più netto e i colori più tersi e più ridenti; e come in qualche luogo potesse aver avuto ad esempio un altro inglese, il Gray, la cui mente serena e irraggiata dalla greca bellezza dava ad ogni concezione, anche se di pura origine romantica, quella temperanza e grazia che le facesse difetto. Alla critica foscoliana dunque mancano e la pienezza dei fatti e questa specie di osservazioni un po' meno generiche. E le manca eziandio un altro ordine, ancor più importante, di esempi, che il Foscolo ignorava forse del tutto: intendo degli esempi tedeschi, che costituivano un genere di poesia bardita, al quale, sotto alcuni rispetti, appartiene il lavoro del poeta italiano. E poichè niuno, che io sappia, dei nostri critici ne fece mai cenno, e l'argomento ha relazione non solo col Monti, ma eziandio con altri autori moderni italiani, sia lecito a me di toccarne anche un po' più largamente che forse non comporterebbe la brevità del presente scritto.

Come ognun sa, il Klopstock ebbe sempre il sommo fine di suscitare nei suoi concittadini tutti quei forti affetti che sono necessari a far

potente e gloriosa la patria. Nel suo famoso poema, nelle odi, nei drammi e in tutto ciò ch' egli scrisse, scorgesi quell' ardore, che è proprio degli spiriti eletti, persuasi come sono di essere nati ad alti destini, e segnatamente a sublimare con l'opera propria la natura umana. Coi tre lavori drammatici, che chiamò « Barditi », [1] volle più particolarmente destare a vita novella le antiche virtù patrie e i canti di quei Bardi, che, per suo giudizio, erano riusciti di meraviglioso effetto presso il popolo germanico in guerra contro i Romani. Rappresentò dunque in essi le geste e la morte di Arminio, fondandosi il più che potesse sul racconto di Tacito e sulle tradizioni nazionali. Ciascuno di quei componimenti è una serie di dialoghi che si alternano con una serie di cori; e questi talvolta assai più lunghi di quelli.[2] Spiegò il poeta medesimo quali fossero, secondo lui, la natura e gli uffici dei Bardi, e come dalla sua ma-

---

[1] E sono: « Hermannsschlacht; Hermann und die Fürsten; Hermann's Tod ». Il primo fu pubblicato nel 1769; il secondo, nella sua totalità, nel 1784; il terzo, nel 1787. Cfr. KLOPSTOCK's *Werke. Nach den besten Quellen revidirte Ausgabe. Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Robert Boxberger.* Berlin, Gustav Hempel. Parte VI, pag. 241, 354, 453.

[2] Valga ad esempio la scena III della « Hermannsschlacht ».

niera d'intenderli avesse tratto i criteri e le norme, a cui si conformò nel comporre i suoi « Barditi ».[1]

Si era persuaso soprattutto che quegli antichissimi canti erano come una storia poetica di fatti egregi, a cui avessero assistito i cantori medesimi. Per lui, erano due glorie immense le geste dei suoi antichissimi avi e i canti che le celebravano; epopea e dramma, le prime; lirica, i secondi; ed egli, pur colla sua gran mente e col suo gran cuore, non potendo da sè ridare alla sua patria una nuova storia pari all'antica, le ridava quei canti come conforto e principio a nuove opere egregie. Non mi ricorda che il poeta l'abbia detto espressamente; ma crederei aver egli voluto che nei suoi « Barditi » la parte drammatica ci stesse a servigio della lirica; il dialogo, a servigio dei cori. I Bardi, come egli se li figurava, vivevano in mezzo a gente ancor barbara, ma prode in guerra; cantavano per essa, e da essa traevano l'ispirazione. Or volendo rifare quei canti, anzi mettere in iscena i Bardi stessi, non era necessario che intorno a loro, per eccitarli ed esserne insieme eccitati, il poeta collocasse i guerrieri

---

[1] Vedasi l'avvertenza preposta al primo dei tre citati componimenti drammatici.

e i capitani, quelli cioè che avessero fatto o potessero ancor fare le grandi cose? Da ciò tale forma di poesia bardita: il dramma e l'epopea vicini alla lirica, perchè questa, nutrendosi al possibile di storia, fosse come l'eco dei canti che, in tempi così remoti, risonarono nelle selve germaniche.

Ognuno intende facilmente i difetti quasi inevitabili a questa nuova forma d'arte. Essendo assai scarso il suo fondamento storico, l'azione, non ostante le industrie del poeta, rimane quasi sempre astratta; e i pochi cenni di Tacito quasi scompariscono in mezzo ad un mare di cose tutte fantastiche. E ne avvertirebbe il falso e il vuoto anche più specialmente chi volesse paragonare i « Barditi » con le tragedie storiche dello Shakspeare. Una vera antitesi: da una parte, un'apparizione men di cose salde che di ombre, le quali, benchè mosse ed aggruppate da un grande ingegno, rimangono pur sempre ombre; e dall'altra, una vera resurrezione di personaggi che con le loro violente passioni agitarono una volta il mondo reale, e ci ritornano per produrre eguale rivolgimento in quelle regioni intime, che sono il cuore e la fantasia degli spettatori. Ma se fiacca la rappresentazione nei « Barditi », parrebbe che nulla potesse avere impedito che almeno la loro lirica fosse al-

tissima e degna in tutto del gran poeta. Nel fatto però anche la lirica si risente dei difetti notati nella drammatica. Mancando un'azione vera e piena, i cori si moltiplicano senza ragione sufficiente, senza quegli impulsi ognor freschi onde si rinnovano così naturalmente sulla scena greca; e riescono monotoni, in quanto che le finzioni del poeta non potevano scusare il difetto di una sostanza storica, bene interpretata e riprodotta sul teatro.

Ma non è mia intenzione di giudicare l'opera poetica del Klopstock, nè tanto meno di mostrare come egli interpretasse erroneamente le tradizioni patrie e la stessa lingua celtica. [1] Mi basta aver toccato di questo nuovo genere poetico e aggiungere, come sono per fare, qualcos'altro circa i suoi effetti. In un tempo che le vittorie di Federigo di Prussia ridestavano gli spiriti bellicosi e il sentimento patrio di tutta la Germania, era naturale che i « Barditi » fossero colà bene accolti, e concorressero a promuovere affetti e speranze di simil natura. E veramente, quei poeti che s'ispirarono nelle geste del gran re, videro nel Klopstock, già famoso per il « Messia », il maestro di una nuova e magnifica

[1] Circa quest'ultimo punto, si vedano le prefazioni dell'Editore: Klopstock's *Werke*, ec., parte V, pag. xxi e segg.; e parte VI, pag. 242.

poesia nazionale; sebbene egli medesimo ponesse le sue speranze nell'imperatore Giuseppe II d'Austria, a cui dedicò il primo dei suoi componimenti barditi, aspettando che per lui dovesse sorgere il nuovo sole, il rinnovamento cioè delle scienze, dell'arte e della coscienza nazionale.

Non mancarono poi in Germania altri autori di poesia bardita: mi basti ricordare il Denis e il Kretschmann, che, come vennero presto in fama, così furono presto dimenticati. Non contenti a far cantare i loro bardi ideali, ne presero altresì i nomi; e il primo si chiamò Sined, Rhingulph il secondo. Era poi naturale che il Klopstock fosse creduto il primo della schiera, come si vede da quel canto « An den obersten der Barden Teuts », indirizzatogli dal Denis: canto che dimostra eziandio ciò che i nuovi poeti pensavano di sè medesimi e degli effetti che avrebbero prodotti sulle sorti del loro paese.[1] Non poca differenza per altro corre fra i componimenti dei bardi minori e quelli del bardo massimo, se debbo giudicarne dai canti di

---

[1] Kurz, *Geschichte der deutschen Literatur*. Leipzig, 1876, settima ediz., vol. II, pag. 541:

Sind Menschenherrscher nur der Lieder werth?
Und bleiben Barden unbesungen, sie,
Von deren Lippen Menschenherrscherlob
Und Thatenpreis, ein sonnenheller Strom,
Auf künftige Geschlechter sich ergeusst?

Rhingulph;[1] poichè negli uni manca del tutto il dialogo, che è parte integrale degli altri: epico-lirici si direbbero i primi, lirico-drammatici i secondi. Sotto il rispetto dell' arte, i primi si rassomigliano grandemente ai canti di Ossian, che avevano dato l' impulso e furono fecondi di tanti effetti su tutta la poesia tedesca. È vero che anche in qualcuno dei poemi ossianeschi c' è, quasi in germe, il dialogo o il colloquio, a cui segue in ultimo il canto dei Bardi;[2] ma, con tutto ciò, l' opera del Klopstock è cosa assai diversa, quando anche abbia potuto avere in quelli la prima ispirazione.

Al contrario, molto simili ai canti caledonici mi sembrano quelli dei bardi minori tedeschi; anzi, per ciò che riguarda il canto di Rhingulph, argomento particolare del mio discorso, aggiungerò che i « Lieder », onde è composto, potrebbero essere comparati ai

---

[1] *Der Gesang Rhingulphs des Barden.* Leipzig, in der Dyckischen Buchhandlung, 1769. Nel frontespizio c' è la figura di un uomo giacente per terra, atteggiato di profondo dolore, sul cui capo si legge: « Als Varus geschlagen war ». Dell' altro bardo poi, cioè di Sined, non m' è venuto fatto di leggere se non i pochi canti che ne riporta la citata *Geschichte der deutschen Literatur* del Kurz.

[2] Per esempio, nel *Comala*, che consiste in una sola scena, dove parlano Fingal, Hidallan, Comala, ec. e, in ultimo i Bardi (*The Poems of* Ossian. Leipzig, Tauchnitz, 1847, pag. 138 e segg.).

« Duans », nei quali è diviso taluno dei poemi di Ossian; perchè, negli uni come negli altri, la narrazione è spesso interrotta da episodi e da movimenti lirici. [1] Or questa forma mista di epica e di lirica, la quale altro non è, in sostanza, che una rapida e fervida storia dei fatti guerreschi, ai quali abbia partecipato il poeta, ci riesce la più vera fra tutte le altre forme, perchè risponde meglio al concetto che i moderni s'eran fatto dei Bardi, e vien proprio spontanea e quasi inevitabile in ogni soggetto di simil natura. E ne abbiamo la più certa prova nel famoso e sempre insuperato « Bardo » del Gray, e nella stessa ode greca che questo gentil poeta tolse ad imitare. [2] L'epica e la lirica in codesta specie di canti vanno insieme assai meglio che la lirica e la drammatica; e sembrano due rivi che, nutriti da una stessa vena, corrano or paralleli e or confusi in un medesimo letto.

Dopo questo cenno storico, incompiuto senza dubbio, ma forse non insufficiente al mio soggetto, ritornerò al Monti, il quale tentò di risuscitare in Italia la poesia bardita, che da

---

[1] Così quello intitolato: « *Cath-Loda* », diviso in tre « Duans ». (Ediz. cit., pag. 126 e segg.).

[2] Intendo della IV Pitica di Pindaro, come avvertì anche il Foscolo nelle citate *Osservazioni critiche alla traduzione italiana di un' ode di Tommaso Gray.*

poco tempo era morta in Germania.[1] Certamente, da noi durava ancora il culto di Ossian, e il Gray era pur sempre ammirato in tutte le sue cose dai nostri migliori; ma e l'uno e l'altro esempio non sarebbero forse stati sufficienti a ispirare al poeta italiano un poema di quella specie, se non fossero concorsi a tale effetto i « Barditi » tedeschi, la cui fama si era diffusa in tutte le nazioni vicine. Quale e quanta notizia ne avesse il Monti in particolare, non saprei dire: certo è però che l'opera sua si confronta per molti lati con quella del Klopstock; e più specialmente per il fine politico, per le particolari speranze che il poeta riponeva in un imperatore, a cui dedicava il suo lavoro; e fin per il nome stesso dato a tale nuova specie di poesia. Si aggiunga a ciò il fatto della forma polimetra, usata dal Klopstock, e preferita espressamente dal Monti: forma di cui non potevan dare esempio i poemi in prosa del Macpherson. E si aggiunga, in ultimo, che, come il poeta straniero, così il nostro sceglieva deliberatamente un soggetto, da cui la mitologia pa-

---

[1] Sarebbe forse più esatto il dire che volesse continuarla; perchè dell'ultimo suo *bardito* fece il Klopstock una seconda redazione nel 1804; cioè soli due anni prima che uscisse alla luce il *Bardo della Selva Nera*. (Ved. ediz. cit. del Klopstock, parte VI, pag. 242).

gana fosse esclusa per un' altra che meglio rispondesse ai bisogni della coscienza e dell' arte moderna. Questi ed altri confronti vanno fatti, tenendo conto soprattutto delle cose che in proposito dei suoi « Barditi » disse il Klopstock,[1] e della lettera dedicatoria del Monti, di cui parlai a principio.

Benchè la relazione che la nostra poesia bardita ha non pur con l' inglese, ma eziandio con la tedesca della stessa specie mi sembri certa, pure non vorrei affannarmi a persuaderne chi sostenesse il contrario. Perocchè a me premeva piuttosto di dare una breve notizia della tedesca, ignota forse fra noi, e fare un po' di paragone. La comparazione riesce sempre utile, anche quando la parentela sia dubbia o non esista affatto; perchè ha un valore tutto proprio, e spesso anche indipendente da ogni relazione storica. Senza la comparazione, è impossibile avere larga e profonda notizia, non che di molte, ma neppur di una sola letteratura. Del resto, nel presente proposito, io non ho fatto altro che continuare (sebbene indegnamente) l' opera del Foscolo, al quale, come vedemmo, pareva che la comparazione fosse « la migliore scuola dell' arte ».

---

[1] Ved. Proemi e lettere nella *Parte VI* dell' ediz. citata.

Una nuova forma di barditi, dunque, è questa che abbiamo nel poema del Monti. Se per parecchi lati essa ricorda l' opera del Klopstock, per altri si avvicina a quella dei tedeschi minori e degl' inglesi, perchè priva, com' è, di dialogo, si fonda tutta sulla forma narrativa e sulla lirica. Ha poi due qualità che nelle opere straniere, che più le sono conformi, o mancano affatto o vi si trovano in minor grado. L' una è che l' autore, anche in nome proprio e allo stesso modo che avrebbe tenuto in qualunque altra specie di poema, narra talvolta i fatti guerreschi dell' eroe, che sarebbero soggetto più proprio del canto del Bardo; così fa, per esempio, con la presa di Ulma, che occupa il III canto. L' altra consiste in ciò, che il Bardo non solo scioglie l' inno, ma partecipa ancora ad una specie di romanzo che si collega con la narrazione epica: cosa che nei poemi inglesi e tedeschi, per quanto io mi ricordi, non accade mai. Presso il Gray, tutte le cose più caramente dilette sono già una memoria per il povero Bardo, superstite a tutti i suoi; presso il Kretschmann, Rhingulph palpita per Irmgarda, la quale però non apparisce mai, e solo se ne ode il nome negli affettuosi ricordi dell' amante. Così il Bardo dei due stranieri trae da tutto nuova materia al canto; ma sulla scena non è mai circondato da altri personaggi, coll' opera

dei quali possa intrecciare l'opera propria, sì da formare una storia intima e diversa dal fatto epico, un romanzo cioè simile a quello di Terigi e Malvina, che è come lo schema del « Bardo della Selva Nera ».

Ma tali nuove qualità, tali nuovi ampliamenti finirono col distruggere nel poema del Monti pur quelle misere parvenze di bardismo, ch'erano nei poemi tedeschi. Se l'artifizio, se la finzione priva di vero fondamento storico si sentiva già negli stessi componimenti del Klopstock, che, ardente come sempre, sfogava il suo animo specialmente in quella forma di cori, nella quale tanto poteva; che dobbiamo dire del nostro « Bardo », che fu ideato senza vera ispirazione, e composto di elementi estetici incompatibili fra loro? Se non riuscirono i Tedeschi ritraendo i Bardi, quali, per loro giudizio, erano stati nella loro patria in tempi remotissimi, come doveva riuscire l'Italiano, supponendo che ne esistesse ancor la specie nel principio del secolo XIX? E poi, come immaginare che un bardo germanico cantasse le vittorie di Napoleone, e facesse un poema così antinazionale e antibardito? E dire che, mentre il Monti recava ad atto sì strano disegno, erano già nati in Germania quei veri e soli Bardi che allora ci potessero nascere, e che, da lì a pochi anni, inci-

tando i propri connazionali a combattere per la patria, dovevano combattere e morire gloriosamente essi medesimi! Se privi di ogni realtà erano i personaggi del Klopstock, viva e potente era almeno l'idea che aveva mosso il grande poeta: quell'idea appunto che faceva un martire di Teodoro Körner. Certo, anche nel Monti era grande l'amore verso la patria, ma nè in lui, nè in alcun altro degl'italiani che l'amavano come lui, potevano riuscire belle e spontanee le forme della poesia bardita. La quale, rifatta e adattata alle condizioni morali e civili dei tempi moderni, avrebbe potuto ritrarre con perfetta convenienza l'ardore guerresco di una gente che combatteva per la patria propria; ma non mai quello di un'altra gente che, pure sperando per sè migliori destini, pugnava e moriva intanto

> Non per li patrii lidi e per la pia
> Consorte e i figli cari!

Sarebbe inutile dunque il cercare in questo lavoro i pregi che sono propri del genere poetico, al quale, secondo l'intenzione dell'autore, esso dovrebbe appartenere. Da noi, tra la fine del passato e i principî del presente secolo, furono introdotte parecchie nuove forme d'arte; anzi, nel brevissimo intervallo dal 1799 al 1806, ne vennero in fama tre veramente insigni: il romanzo sentimentale, l'elegia notturna e la poe-

sia bardita. La prima ebbe mediocre fortuna col « Jacopo Ortis »; la seconda riuscì impareggiabile nei « Sepolcri »; alla terza poi toccò il peggior destino nel « Bardo della Selva Nera », non ostante l'alto ingegno di chi volle adottarla.

Ma dal non avere conseguito i pregi particolari del suo genere, non ne venne già che questo componimento non risplendesse di altre e grandi bellezze. Se la discordia dei suoi elementi estetici produsse gli effetti che ho innanzi notati, non poteva però impedire che ciascuno di quegli elementi in particolare desse lampi di stupenda poesia. Il protagonista stesso, se non un bardo, era pur sempre un insigne poeta, che, dove il lavoro non fosse stato interrotto, avrebbe cantato le future battaglie di Napoleone con vigor pari a quello onde, per bocca di Terigi, ne sono descritte le prime geste. Se ci si presenta sotto forme tolte in prestito da Ossian e dal Gray, egli però nel suo intimo è il Monti stesso. E ce lo fa intendere, più apertamente che mai, là dove dice:

Per te stesso or sai
Ch' io son de' buoni e in un de' forti amico,
In solitaria povertà non vile,
Ricco di cor, di pace e di contento,
Nè, perchè bardo, argomentar che rozzo,
Qual già piacque a' miei prischi, e scevro in tutto
Da civile dolcezza il tenor sia

Di mia vita: chè care a me pur sono
Le virtù cittadine, e precettori
Nella somma de' carmi arte divina.
Non mi fur solo le tempeste e i nembi....
Ma i costumi ben anco e le dottrine
E gli affetti e i bisogni e le vicende
Dell' uom cui nodo social costringe:
Chè culta ancora la natura è bella.

. . . . . .

Ma fantasia
Sempre avvolta di nembi, e sempre al lampo
Delle folgori accesa ed al ruggito
D' uniformi procelle, a lunga prova
La bramosa di nuove dilettanze
Alma nel petto mi stancava: e dentro
Sì, qui dentro sentii che d' un sol fiore
Ir contenta non può questa divina
Nostra farfalla. Allor vid' io che il bardo
Pittor non era sì fedel, qual sembra,
Di natura: chè varia ella e infinita
Nell' opre sue risplende; e circoscritta
Sotto i bardi pennelli è ognor la stessa.[1]

Che Bardo è mai questo, che parla con tanta consapevolezza degli uffici civili della poesia e delle forme che la medesima assume presso i diversi popoli? Come dicevo, egli è il Monti stesso; il Monti, quale lo ammiriamo nella varietà delle sue concezioni, e bramoso, come si dipinse da sè, di far sua la bellezza poetica in tutte le forme che questa potesse assumere.[2]

---

[1] Canto II.

[2] *Discorso al chiarissimo monsignor Ennio Quirino Vi-*

E tale ancora è nel presente poema, anzi in esso forse più che negli altri suoi tutti. Che se nella dedicatoria prometteva di ricorrere alle nuove forme bardite, codesta novità si ridusse, come abbiam veduto, alle condizioni estrinseche del protagonista; in tutto il resto egli adunò la consueta varietà di elementi estetici: le reminiscenze classiche di ogni sorta, le finzioni e gli esempi di meraviglioso, derivati dall'arte nazionale e dalla straniera. Nel descrivere la spedizione d'Egitto ebbe spesso presente, com'era naturale per la conformità del soggetto, il Tasso; ma tutta quell'apparizione di uno spettro mostruoso, derivò, sebbene con poco felice effetto, dal Camoens.[1]

Per avere poi immagini proporzionate alla grandezza di Napoleone, ricorse il più delle volte allo Shakspeare; nè la scelta poteva essere più adatta al suo argomento. In tutto riuscì potente e incomparabile il poeta inglese; e così anche in quei discorsi messi in bocca a personaggi insigni, che dovevano lodare a cielo e lusingare un eroe presente: discorsi profondi, caldi, splendidi, che aprono nuovi orizzonti

---

sconti, nel *Saggio di poesie dell' abate* VINCENZO MONTI. Livorno, 1779, pag. XIII e segg.

[1] ZANELLA, *Paralleli letterari.* Verona, 1885, pag. 54 e segg.

allo spirito e scendono irresistibili nel cuore dell' eroe, il quale non si sarebbe fatto vincere a verun' altra forza del mondo. Tali, ad esempio, sono i discorsi tenuti dall' arcivescovo di Canterbury ad Enrico V, nel dramma che s' intitola da questo re, e da Ulisse ad Agamennone nel « Troilus and Cressida ». I due abilissimi oratori vogliono dimostrare quanto importi l' unità del volere nel governo dei popoli e degli eserciti; e l' uno ricorre al paragone delle api, il cui vario e meraviglioso affaticarsi dipende da un' unica volontà; e l' altro, pur accennando di volo al paragone medesimo, toglie a suo tipo il sole, e dice dell' armonia che per esso regna nell' universo, e dei mali infiniti che ne seguirebbero, se l' astro sovrano avesse a mancare.

Or il Monti si rammentò del discorso di Canterbury, quando volle dipingere le condizioni dei Francesi in Egitto, diretti dal genio napoleonico. Tuttavia, accettando dal poeta inglese l' idea e l' immagine di una volontà che imperi ammirabilmente su molti, derivò da Virgilio quant' altro gli occorse a descrivere la varia operosità di quelli che ubbidivano:

ogni squallor depone
Il già cangiato Egitto, e sente a prova
La presenza del dio che lo rinnova.
Vita di tutto ei tutto osserva, e saggio

Dispon dell' opra il mezzo e la maniera.
Tale il re delle pecchie, allor che il raggio
Del monton sveglia l' alma primavera,
A riparar del rio verno l' oltraggio
Desta al lavor del miele e della cera
L' industri ancelle, e osservator severo
Le fatiche ne scorre e il magistero.
Altre intendono ai favi, altre la manna
Van de' fiori a predar cupide e snelle.
Qual le compagne a scaricar s' affanna, ec. [1]

Ma l' altro discorso, quello cioè di Ulisse, si può dire che lo trasportasse tutto nel paragone che mise in bocca al suo eroe, quando questi, eccitato dalla Francia apparsagli in sogno, si risolvette di sanarne le piaghe, mutandone il governo:

Delle stelle monarca (*il sole*) egli s' asside
Sul trono della luce, e con eterna
Unica legge il moto e i rai divide

---

[1] Canto V. Cfr.:

True: therefore doth heaven divide
The state of man in divers functions,
Setting endeavour in continual motion:
To which is fixed, as an aim or butt,
Obedience: for so work the honey bees,
Creatures that, by a rule in nature, teach
Te act of order to a peopled kingdom.
They have a king and officers of sorts, ec.
King Henry V, atto I, sc. II.

Namque aliae victu invigilant, et foedere pacto
Exercentur agris, ec.
Georg., IV, 158 e seguenti; cfr.
En., I, 430 e seg.

Ai seguaci pianeti e li governa.
Per lui natura si feconda e ride,
Per lui la danza armonica s' alterna
Delle stagion, per lui nullo si spia
Grano di polve che vital non sia.
E cagion sola del mirando effetto
È la costante eguale unica legge,
Con che il raggiante imperador l' aspetto
Delle create cose alto corregge.
Togli quest' unità, togli il perfetto
Tenor de' varii moti onde si regge
L' armonia de' frenati orbi diversi,
E tutti li vedrai confusi e spersi, ec. [1]

---

[1] Canto VI. Cf.:

The heavens themselves, the planets and this centre
Observe degree, priority, and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet, Sol
In noble eminence enthron'd and spher'd
Amidst the other; whose med'cinable eye
Corrects the ill aspects of planets evil.
. . . . . .
Take but degree away, untune that string,
And, hark, what discord follows! each thing meets
In mere oppugnancy: The bounded waters
Should lift their bosoms higher than the shores,
And make a sop of all this solid globe:
Strength should be lord of imbecility,
And the rude son should strike his father dead:
Force should be right; or, rather, right and wrong,
(Between whose endless jar justice resides),
Should lose their names, and so should justice too.
Then every thing includes itself in power,
Power into will will into appetite:
And appetite, a universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce a universal prey,
And, last, eat up himself.

Troilus and Cressida, atto I, sc. III.

E immediatamente dopo, volendo ritrarre il tumulto dei pensieri che quell'audace disegno produceva nell'animo dell'eroe, ricorse ad un terzo dramma del poeta inglese, e fece sua la seguente sentenza:

Tra la primiera genitrice idea
Di perigliosa impresa ed il momento
Dell'eseguire, l'intervallo è tutto
Fantasmi, e bolle de' pensieri il flutto.
Allor fiera consulta in un ristretti
Fan dell' alma i tiranni; e la raccolta
Ragion nel mezzo ai ribellati affetti
Sta qual re tra feroci arme in rivolta.[1]

Ma chi crederebbe poi che le due o tre finzioni più lunghe fossero modellate sull'esempio dell'Alfieri?[2] Nell' « Etruria liberata », la Libertà,

---

[1] Canto VI. Cfr.:

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma; or a hideous dream:
The Genius, and the mortal instruments
Are then in council, and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.

Julius Caesar, atto II, sc. I.

[2] Cantù, *Alessandro Manzoni, Reminiscenze;* 2.ª ediz., Milano, Treves, vol. I, pag. 31. A noi par bene soggiungere, che i più insigni esempi di siffatte immaginazioni si trovano nella « Tebaide » di Stazio. Vedasi il primo libro della stessa (versi 88 e segg.), dove, dopo la terribile imprecazione di Edipo, Tisifone facendo impallidire al suo passaggio la luce del giorno, vola a Tebe; e quivi giunta, spira l' odio e la discordia nel petto dei due famosi fratel-

apparendo in sogno a Lorenzo, lo conforta a salvare la patria dalla tirannia di Alessandro; e il Timore, venuto allo stesso modo innanzi al tiranno, lo invade, come dice il poeta, della sua deità e lo rende più vile che mai. Poi la Libertà, non contenta a quei conforti, si unisce coi congiurati, e assumendo forme di donna terrena, conduce Alessandro in luogo dove Lorenzo, che l'aspettava, l'uccide. Or, nel poema del Monti, effetto presso a poco eguale produce la Patria: essa persuade l'eroe ad abbandonare l'Egitto, e a compiere, giunto ch'egli fu in Francia, l'audace impresa che restò celebre nella storia sotto il nome del « XIX Brumale ». Così, per la natura della favola e per una gran copia di particolari più o meno somiglianti, questo episodio del « Bardo » è come una « Gallia liberata » alla maniera alfieriana.

---

li. Ancor più notevole, in proposito della *Paura* e della *Codardia,* immaginate dal Monti, è quell'episodio dell'ottavo libro (v. 105 e segg.), dove Marte sceglie tra' mostri che gli fanno scorta il Terrore, e gl'impone di produrre i suoi funesti effetti sugli animi degli Argivi. Si accorgerà subito della parentela tra questa e la finzione del poeta italiano, chi ponga mente in ispecie ai seguenti versi:

Inde unum dira comitum de plebe Pavorem
Quadrupedes anteire jubet: non alter anhelos
Insinuare metus, animumque avertere veris
Aptior: innumerae monstro vocesque, manusque,
Et facies quaecunque libet: bonus omnia credi
Auctor, et horrificis lymphare incursibus urbes, ec.

La Codardia poi e la Paura sono, nel medesimo poema, due forze che concorrono a produrre il trionfo dell'eroe. La prima ha forme ed atti somiglianti a quelli di Aletto presso Virgilio. Come questa gitta nel seno di Amata un serpente,[1] così quella s' appressa al « regnator ministro dell' Inghilterra », e

> Dalle chiome spiccando una fischiante
> Cerasta, al petto gliel' appicca, ec.

Come poi Giunone ed Aletto sollevano tante genti contro i Troiani,[2] così la Paura eccita gl' Inglesi ad apparecchiarsi alle armi. Ma che strano pensiero fu mai questo di attribuire alla Paura gli effetti stessi, che il poeta latino aveva attribuito a Giunone e ad Aletto, e di considerare come segno di viltà l' ardore della guerra! E qual diversa maniera avrebbe tenuto il Monti, se avesse voluto descrivere gli effetti del coraggio e dell' amore verso la patria minacciata da potentissimo nemico? Come potè immaginare che una stessa Divinità movesse insieme gl' Inglesi a combattere con perduranza romana, e il generale austriaco Mack a rendere le armi?

---

[1] *En.*, VII, 346 e segg.:
> Huic Dea caeruleis unum de crinibus anguem
> Coniicit, inque sinum praecordia ad intima subdit
> Quo furibunda, ec.

[2] *En.*, VII, 623 e segg.

Perocchè giova sapere che questa benedetta Paura, fatte le sue prove in Inghilterra, vola a Ulma, e sul povero Mack, atterrito già dalla Codardia, stende

> La man fredda e lo strigne, e della suora
> La vile opra sigilla.

Inutile dire che tale parallelismo di personaggi, dove pure ne bastava un solo, riesce a danno dell' episodio.[1] Il Monti fece, qui e altrove, come nelle sue opere giovanili il Boccaccio: trasportando nella propria materia immaginazioni mitologiche e classiche, ne moltiplicò i personaggi e gli accidenti, senza accorgersi che con ciò toglieva forza all'azione. Anche giunto al colmo della perfezione artistica, non mutò molto in questa maniera, che fu forse un effetto inevitabile della sua particolare facoltà poetica, più atta a ritrarre l' esterno che l'intimo delle

---

[1] Certo, anche qui il Monti ebbe innanzi l' esempio di Stazio, presso il quale Tisifone, cominciando a sentirsi stanca, fa venire a sè dall' inferno la sorella Megera, perchè l' aiuti a compiere la sua nefanda impresa (*Teb.*, XI, 57 e segg.). Tuttavia nell' episodio del poema latino non ci sono, a parer mio, nè quel parallelismo, nè quelle contraddizioni di effetti che notai nell' italiano: perchè ciascuna delle due furie adempie il suo ufficio indipendentemente dall' altra, Tisifone presso Eteocle, Megera presso Polinice; e perchè l' effetto che producono è sempre del tutto conforme alla loro natura.

cose; più ricca di forme e di colori che dotata di penetrazione e di profondità; più capace di moltiplicare all'infinito i fantasmi che di foggiare una sola persona viva.

La parte più delicata del poema è forse quella che dissi somigliare ad un romanzo: l'amore, cioè, onde sono legati Ullino, Malvina e Terigi. Codesto romanzo, che s'intreccia alla vasta tela dell'epopea napoleonica, mi par cosa più spontanea e più vivace della storia medesima; tanto che, passando da questa a quello, dalle battaglie degli eserciti ai fatti intimi del cuore, la poesia ne acquista maggior verità e freschezza. Il racconto romanzesco comincia fin da quando il Bardo, mosso da pietà, invita Malvina a seguirlo nel campo coperto di morti e di feriti:

Infelice, a far mia degl'infelici
La sventura imparai.[1] Scendiamo, o figlia,
Scendiam; chè grata al ciel nè indarno spesa
In beneficio del valor che geme
Fia, lo spero, laggiù la nostra aita.[2]

E vanno; e la fanciulla, per entro quella scena di orrore, vide il giovinetto ch'era quasi vicino a morte:

Vide il bel volto del garzon ferito

---

[1] *En.*, I, 630:
Non ignara mali miseris succurrere disco.
[2] Canto II.

La tenera Malvina, e pria che il piede
Corse l'alma in aiuto all'infelice;
Che di questo s'accorse, e coll'alzata
Languida mano e co' natanti lumi
Le rendea la mercè che colla voce
Non potea. [1]

Nulla poi di più delicato che il modo onde essi conobbero i « dubbiosi desiri »; e il forte commuoversi della fanciulla quando il padre ebbe accennato alle pietose cure, di cui un giorno sarebbe stata cortese a lui moribondo:

. . . . . aperse
A que' detti Malvina ambe le braccia,
Intenerita le recinse al collo
Dell'amato vegliardo, e su lui tutta,
Senza veruna profferir parola,
Cadde col capo in abbandono e pianse. [2]

Qui sentiamo battere il cuore del poeta, che riuscì oltre modo potente, sempre che volle ritrarre i suoi più teneri affetti di padre e di marito.

Il presente lavoro non è dunque nè un vero componimento bardito, nè un poema di qual-

---

[1] Canto cit. E qui ci ricordiamo di Clorinda:

E la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliero, invece di parole,
Gli dà pegno di pace.

Dello stesso personaggio e ancor di Tancredi ci fa rammentare Terigi, quando racconta la pietosa storia di sua madre (canto XII, a cominciare da quel luogo: « Mi guardò, mi conobbe », ec. Cfr. *Gerus. lib.*, XII, 69 e segg.).

[2] Canto cit.

sivoglia specie, che abbia almeno quella imperfetta unità, che pur hanno altri lavori non compiuti dello stesso autore. I vari suoi canti sono messi insieme e legati artificiosamente a un episodio amoroso, col quale non ha veruna natural relazione la grande epopea storica, che doveva essere il soggetto vero e proprio del Bardo. Anche qui dunque abbiamo, come in altri lunghi lavori del Nostro, quei soli pregi particolari a ciascuna parte o frammento dell'opera, che non possono mai sopperire al pregio dell'unità, dov' esso manchi. E abbiamo ancora un effetto nuovo che procede dalla varietà dei metri adoperati: gli sciolti, l'ottava rima, le strofe di versi brevi e lunghi diversamente combinati, alternandosi e dispiegando tutto il valore e la vaghezza onde sono capaci, fanno più che mai sentire come il Monti sia davvero il signore d'ogni metro e d' ogni forma. E in fine vorrei si notasse l' incomparabile lirica, dove ancor suona un linguaggio molto simile a quello tenuto dal Monti stesso, quando, parecchi anni innanzi, scriveva poesia repubblicana e rivoluzionaria: nel qual genere eziandio superò di lungo intervallo i poeti contemporanei e quanti ne vennero dopo. Intendo di quella lirica che comincia:

Porgete attente
L' orecchie; e il fato

Che vi sta sopra, o re fanciulli, udite.
Dell' innocente
Sangue versato
In scellerata guerra
Conta il cielo le stille e le schernite
Lagrime tutte della stanca terra.
Lassù, dov' anco
Il muto arriva
Gemer del verme che calcato spira,
Del nume al fianco
Siede una diva,
Che chiusa in negro ammanto
Scrive i delitti coronati e all' ira
Di Dio presenta delle genti il pianto. [1]

Par di sentir ancora il terribil inno cantato nel teatro della Scala, il 21 gennaio 1799, anniversario della morte di Luigi XVI:

Il tiranno è caduto. Sorgete,
Genti oppresse; natura respira:
Re superbi, tremate, scendete,
Il più grande dei troni crollò!

Inno codesto indimenticabile; perchè è la più gagliarda interpretazione della nuova fede, delle nuove speranze e anche delle nuove illusioni onde erano posseduti allora gl' italiani più eletti, e perchè vi s' ispirarono quanti altri nobili ingegni, venuti poi, vollero ado-

[1] Canto I.

perare l' arte a ritrarre sentimenti della stessa natura.[1]

Mi piace di chiudere il presente capitolo sul « Bardo », aggiungendo che il genere di poesia a cui questo appartiene, anche dopo l' esempio di un Monti, non diede più in Italia nè frutti nè fiori; di che è facile rendersi ragione con ciò che dicemmo circa l'inopportunità di tal genere negli ultimi tempi. Pur nondimeno una bella eccezione l'abbiamo nella « Norma » di Felice Romani, componimento singolare nella nostra melodrammatica, e che, come dimostrai in un mio scritterello di occasione, ha strettissime attinenze col genere bardito.[2] Essa poi è ricca di tali pregi poetici, che sarebbe degnissima di essere ricordata nel presente proposito, quand'anche non avesse ispirato uno dei maggiori capilavori della musica italiana.

---

[1] Notisi, ad esempio, l'apostrofe al Borbone di Napoli:

E di Bruto il pugnale già nudo, ecc.

Eguale sentimento d' odio e disprezzo verso lo stesso re espresse il Rossetti:

Che pel fulmine di Dio
De' suoi falli paghi il fio!
Ma di Bruto il sacro stil
Onorar non dee quel vil.

[2] Inserito nell'*Album-Bellini* (Napoli, 1886, p. 23), diede occasione al notevole lavoro del mio collega M. Scherillo, « La Norma di Bellini e la Velleda di Chateaubriand », stampato nella « Nuova Antologia », del 16 giugno 1892.

LA *SPADA DI FEDERICO* E LA *PALINGENESI POLITICA.*

Questi due poemetti si possono considerare come due episodi del « Bardo ». Dedicando il primo alla « Grande Armata », l' autore diceva: « A voi dunque, valorosi duci e soldati del grande Napoleone, io consacro a buon titolo questi versi dalla militare virtù vostra inspirati; e dai campi di Marengo e di Austerlitz, ove già vostro bardo sto intrecciando corone degli allori colà mietuti, io corro per diporto a raccogliervi qualche fronda di quelli di Jena, finchè sono ancor caldi del sangue dell' inimico ». Come si vede, il Monti fece fare un salto al suo poema, perchè sentiva che gli avvenimenti sorpassavano i suoi pensieri, e le vittorie napoleoniche si succedevano più rapide che i moti della sua fantasia. Ma la forma di questo nuovo episodio ci porge una più chiara prova di quanto dissi circa la inopportunità della poesia bardita in Italia. E difatti, quasi ne fosse subito stan-

co, il poeta nel suo nuovo lavoro gitta da sè fin quelle così deboli e trasparenti sembianze di bardismo, onde, immaginandosi di riuscire ad effetti nuovi, si era voluto circondare nel suo maggior poema napoleonico.

Ma non intermise pertanto la sua consueta maniera di fecondare i soggetti storici con una vena di meraviglioso, derivata da qualcuna fra le più insigni sorgenti. E anche questa volta ricorse allo Shakspeare, nel quale pregiava singolarmente gli esempi del portentoso, i cui effetti gli parve sempre che costituissero l'essenza della più alta poesia. Or poichè aveva bisogno di un fantasma proporzionato alla nuova gloria napoleonica, immaginò che, mentre il vincitore di Jena impugnava la spada di Federico II, accadesse cosa oltremodo stupenda:

Ecco una man che scarna e spaventosa
Sul nudo taglio dell' acciar si posa.
Era del guanto marzïal vestita
La terribile mano, e si vedea
Sangue uscirne a gran gocce; e tosto udita
Fu roca orrenda voce che dicea:
— Chi sei che al brando mio porti l' ardita
Destra? — E il brando di forza a sè traea;
E un fremer si sentía di rotte e cupe
Voci, qual vento in cavernosa rupe.

Molti giudicarono che tale finzione fosse disadatta al soggetto; e il poeta, difendendosi

dai suoi critici, confessò di averla imitata dall'apparizione ch'ebbe Macbeth nell'atto che entrava nella stanza del re per assassinarlo. E le cose che soggiunse in tale proposito sono forse, fra quante altre mai ne scrisse in fatto di critica, quelle che meglio chiariscono la sua maniera di render poetico un argomento di qualsisia natura, ed anche l'intimo suo concetto circa le qualità e i fini essenziali della poesia. A lui bastava che un esempio di meraviglioso gli paresse bello in un'opera di arte antica o moderna, per risolversi d'introdurlo nel suo soggetto e farne talvolta come l'anima di tutta la concezione. Della corrispondenza intima, che esistesse tra quell'esempio e gli altri elementi estetici del poema da lui ammirato, non ebbe il più delle volte un concetto profondo; nè pare ponesse mai l'ingegno a cercare se la nuova poetica meraviglia, trasportata nel proprio lavoro, vi potesse far buona prova. La stessa bellezza dell'esempio era per lui ragione sufficiente dell'averlo imitato, e insieme prova certa di aver conseguito l'intento: bello l'originale, dunque bella la copia; e anche le differenze innumerevoli tra l'uno e l'altra non toglievano nulla al pregio di ciò che dal primo era stato trasportato nella seconda.

Egli diceva: « Il grande pittore degli spet-

tri, Shakspeare, ha seminato, per così dire, nelle sue tragedie le ombre, e tutte di effetto maraviglioso; ma delle molte sue prodigiose visioni, nessuna, per mio avviso, percuote tanto la mente, quanto l'apparizione della mano terribile che, stringente un pugnale, si presenta a Macbeth nell'atto che egli sta per entrare nella stanza del re Duncano per assassinarlo. Macbeth (e nelle parole di Macbeth lo spettatore) non vede che quella mano con quel pugnale che, tinto di sangue, precede l'assassino verso la stanza del re infelice; e questa mano, simile a quella che comparve sul muro alla cena di Baldassarre, questa sola mano isolata e moventesi al barlume della candela, produce un terrore, che l'intera apparizione dello spettro non avrebbe mai potuto creare. Ecco la mano, che *mutatis mutandis* comparisce improvvisamente sulla spada di Federico per impedirne l'asportazione; ecco la mano su cui critici insensati e balordi han fatto sì gran consumo di inchiostro e di fiele per imbrattarla, e han finito col versarlo tutto sopra sè stessi senza la perdita d'una goccia ». [1]

Ed ecco, potremmo dire alla nostra volta,

[1] *Lettera all' abate Saverio Bettinelli*, nell'ediz. dei *Canti e Poemi di V. M.*, a cura di G. Carducci. Firenze, Barbèra, 1882, vol. II, pag. 468 e segg.

ecco in queste medesime parole il fondamento di un'arte poetica, che confondeva i più disparati soggetti e le più disparate concezioni: un soggetto, che il poeta poteva o accettare con tutte le favole ond'era stato circondato, o circondare a suo talento di nuove favole, qual era quello del « Macbeth », con un altro soggetto di storia viva, e, potrebbe dirsi, ancor presente agli occhi o alla fantasia dei contemporanei, qual'era la vittoria di Jena, al tempo che il Monti componeva la « Spada di Federico »: una concezione dove il meraviglioso è, per i personaggi che vi si muovono, così certo come le loro ardenti passioni,[1] e gli spettatori sono naturalmente costretti a vedere le stesse meraviglie viste dagli stessi personaggi, con un'altra concezione dove il portento contradice alla coscienza degli uni, e non può essere creduto dagli altri nè come visione effettiva, nè come passione che ne pigli le forme.

Certo, anche da quella coscienza poteva

---

[1] Eppure, in tali condizioni morali, anche Macbeth dubitava che le sue visioni fossero l'effetto del suo gran travaglio interno:

> Art thou not, fatal vision, sensible
> To feeling as to sight? or art thou but
> A dagger of the mind; a false creation,
> Proceeding from the heat-oppressed brain?
> I see thee yet, in form as palpable
> As this which now I draw.
>
> Atto II, sc. I.

sorgere il portentoso, anche con quella storia era compatibile la finzione; ma ci voleva una facoltà poetica veramente creatrice, che avesse saputo derivare nuovi elementi fantastici dalle nuove condizioni dello spirito e della storia umana. Nella « Spada di Federico » la disformità tra queste e quelli è forse maggiore che in tutti gli altri poemi storici del Monti; e per siffatta cagione il presente poemetto riesce il più freddo e artificiato della bella famiglia a cui appartiene.

Come un altro squarcio del « Bardo » va considerata altresì la « Palingenesi politica »,[1] che comincia:

Dell' ercinio cantore era già queta
La bellicosa lira, e queti i tuoni
Della gallica folgore che lungi
Di Frïedlando su l' orrenda valle
Mettea sazia di strage i lampi estremi
Di sarmatico sangue rubicondi.

Ma dell' ercinio cantore non vediamo più la selva nativa, nè la figliuola che gli recava l' arpa, nè il « croceo cinto », nè il « germanico saio ». Può dirsi anzi che sia sparita la stessa sua persona, non lasciando di sè altro

[1] Lo dice il poeta stesso nella prima delle note apposte al poema. Ved. ediz. e vol. cit. dei *Canti e Poemi*, pag. 266.

che la voce: sorte quasi simile a quella della povera Eco. Forse, fin da principio, la voce era la sola cosa veramente viva ch' egli si avesse: tutto il resto fu vita apparente; ombra che dileguossi nella limpida fantasia di un poeta altamente classico, come nebbia che nei giorni sereni, appena sorta sull' orizzonte, svanisce nel zaffiro di un cielo italiano. Questa volta poi aveva il poeta una nuova ragione per isgombrare da sè le noiose some del bardismo. Volendo cantare in Napoleone non solo il vincitore d' Europa, ma eziandio il rinnovatore di tutta la civiltà moderna, egli sentiva bisogno di spaziare in un giro più ampio che non fosse quello della poesia bardita, che è tutta descrizione di fatti guerreschi; e di levarsi a tale altezza, da cui potesse contemplare le onde della storia umana con l' occhio del veggente ispirato.

Era per altro naturale che siffatta nuova maniera di ammirare l' Eroe egli esprimesse in una forma diversa da quella adoperata nei precedenti poemi napoleonici: una forma che, tenendo ancor dell' epica, fosse, in sostanza, una visione. Se l' eroe, rivolgendo e mutando in meglio le sorti del mondo, diveniva un essere quasi divino; il cantore di tali prodigi doveva, per conseguenza, trovare il più alto modello non tanto nelle epopee classiche e

bardite, quanto nelle rappresentazioni bibliche e precipuamente dell'Apocalisse, che comprendono la storia di tutti i popoli, e, direi ancora, il conflitto dei secoli, armati gli uni contro gli altri: dei secoli della luce che finiscono col prevalere ai secoli delle tenebre.

Il nuovo intento, la nuova maniera e i nuovi esempi sono evidenti nella seconda parte della visione, dove il poeta, descritto ch'ebbe il caos di tutta Europa, cagionato principalmente dalla politica inglese, prosegue:

Io fremente il mirava, e con irata
Penna la fiera visïon scrivea,
Che già sgombra di nebbie e luminosa
Mi lampeggiava nell'aperta mente:
Quando improvvisa un'altra luce emerse,
E in mezzo al mar di quella luce un trono
Adamantino, tutto dentro e fuori
Di sempre vigilanti occhi ripieno;
Che pari al trono in Patmo un dì veduto
Mettea fólgori e lampi e tuoni e gridi.
Sedeavi eccelsa in mezzo una guerriera
Regal sembianza che spargea ne' petti
Riverenza e terror. Cinta di due
Folgoranti corone era la chioma:
L'una d'auro splendea, l'altra di ferro:
Ed altre il pugno ne tien strette, ed altre
Per sempre infrante ne calpesta il piede.

Non ebbe però il poeta chiara e compiuta consapevolezza dell' opera sua. Nella dedicatoria

a Giuseppe Napoleone, re delle Spagne e delle Indie, egli scrisse: « Fra tutte le idee a noi pervenute dell' antica filosofia mi è sembrata sempre la più sublime quella dell' *anima universale*, idea che scaturita dal capo del divino Pitagora venne poi abbellita dalle splendide fantasie di due altri ingegni celesti, Platone e Virgilio. E questo spirito animatore, che internamente scorrendo tutta la macchina dell' universo lo agita lo rimescola lo vivifica, mi sembra pure la sola nobile idea, che trasportata dal mondo fisico al mondo morale ci presenti l' immagine della gran mente, che, riempendo oggi di sè stessa tutta la terra e precipuamente l' Europa, ritoglie questa bella parte del mondo all' antico funesto caos dei suoi sistemi politici, ne riordina i discordi elementi, ne ristaura le membra e le informa di miglior vita. Ecco, o Sire, il subbietto a cui ho tentato di dare poetico vestimento ».

Ma codesto tentativo pare a me che gli fallisse; anzi aggiungerei che « l'anima universale », non che informasse di sè la nuova concezione poetica, non isplendette, nè diede segno di vita in alcuna parte della medesima. Io dubito se quella virtù di cui Virgilio scrisse:

Principio cœlum ac terras camposque liquentes
Lucentemque globum lunæ Titaniaque astra

Spiritus intus alit, totamque infusa per artus
Mens agitat molem et magno se corpore miscet; [1]

possa ai nostri tempi essere soggetto di un poema di qualsiasi natura; ma sono per altro persuaso che già coll'aver creduto di circoscrivere l'azione di essa virtù nel solo mondo morale, il Monti la spogliò del carattere universale e infinito che le è proprio. Che dire poi del suo tentativo di costringerla a dar vita ad un solo periodo, per quanto magnifico, della storia umana?

In ogni modo, il poeta non riuscì a mettere insieme altro che una magra visione, dove i fatti sovrannaturali s'intrecciano con le geste napoleoniche. Era sua intenzione che il doppio ordine di portenti formasse come un immenso dramma; ma non pare ch'egli conseguisse il suo intento. Per il poeta moderno, il meraviglioso dell'Apocalisse non può essere il meraviglioso più adatto ad una rappresentazione di fatti umani, anche se oltremodo straordinari; e il divino cristiano, se sinceramente creduto, ha bisogno di ben altre forme, che quelle onde fu ritratto in tempi diversissimi dal nostro.

Notisi, ad esempio, com'esso divino sia stato interpretato da Victor Hugo, quando, nella sua

---

[1] *En.*, VI, 724 e segg.

prima età, vedeva nella religione e nella monarchia le due massime forze della storia. Iddio aveva fatto sorgere Napoleone, l'Attila novello; Iddio ne spingeva quel braccio, onde crollavano i troni e tremava la terra;[1] ma l'opera del poeta, che credeva a codesti portenti, si restringeva sempre a rappresentare gli effetti sensibili di quella nuova forza rivolgitrice del mondo. Egli non dava figura e moto a fantasmi che non erano dentro di lui; non mostrava di avere nell'immaginazione cose che veramente non ci avea; ma significava soltanto ciò ch'era nella sua coscienza: il divino, come idea dominatrice e sentimento sublime, e non come fantasma; come luce che irradii dall'alto, e non come azione che si compia visibilmente fra terra e cielo. Così riusciva vero e potente: verità e potenza che

---

[1] *Odes*, L. 1, XI:

Quand la terre engloutit les cités qui la couvrent;
Que le vent sème au loin un poison voyageur;
Quand l'ouragan mugit, quand des monts brûlants s'ouvrent,
C'est le réveil du Dieu vengeur.
Et si, lassant enfin les clémences célestes,
Le monde à ces signes funestes
Ose répondre en les bravant,
Un homme alors, choisi par la main qui foudroie,
Des aveugles fléaux ressaisissant la proie,
Paraît comme un fléau vivant, ec.

Cfr. *ivi*, L. III, IV:

Des peuples obstinés l'aveugl vulgaire
N'a point vu quelle main pouss - s de guerre
Du Septentrion au Midi!

gusta e ammira anche chi non partecipi a quella fede, poichè esse sono l'effetto di una meravigliosa unità tra la facoltà creatrice e la coscienza.

Ma quanto intervallo fra le due era nel Monti, quando meditava la « Palingenesi politica »! Fin che tenne l'occhio fisso alla storia umana, essendo sincera la sua ispirazione, egli diede vita a dipinture impareggiabili, come abbiamo visto nei suoi precedenti poemi napoleonici; ma quando, bramoso di novità e di effetti maggiori, levò lo sguardo più in alto, vagheggiando una concezione che abbracciasse cielo e terra, egli tornò, senza forse accorgersene, a quella prima sua maniera della visione religiosa, che aveva lasciata con sì felice successo per la rappresentazione storica. Ma come poco spontaneo deve essere stato quel ritorno! Dopo aver cantato per lungo tempo un eroismo tutto umano, e accolte nel cuore e interpretate le nuove idee della rivoluzione, come poteva più ridestare in sè l'antico affetto per le forme bibliche? come crederle ancora opportune a ritrarre la grandezza napoleonica, visibile, presente, e segno o di amore o di odio a tutto il mondo? Volendo che la sua arte fosse adeguata a quell' altezza, circondò l'Eroe delle immagini più colossali e fin di quelle, onde presso popoli diversi era stata signi-

ficata l'onnipotenza stessa: così, ne paragonò gli atti alla parola divina, che creava l'universo dal nulla, e all'inchinarsi del sopracciglio di Giove, onde tremava il vasto Olimpo. Poteva essere grande poesia codesta?

Con siffatta ambizione di salire ad altezze smisurate e di collocare l'eroe, oltrechè sugli uomini, quasi ancor sulle divinità di ogni religione, la poesia napoleonica del Monti dava non dubbi segni della sua decadenza. Essa toglieva l'Eroe dalla terra, dove difatti era quasi un Dio, e lo innalzava sulle nubi, dove riusciva un fantasma. Lo vedeva innanzi a sè, creatore di una nuova storia e di una nuova epopea concreta, e nondimeno credette farlo più poetico e più grande, innalzandolo fra terra e cielo, e circondandolo di prodigi astratti, o certamente meno sensibili e meno poetici di quelli, che il mondo, anche senza l'opera di un poeta, sapeva già ammirare da se stesso. Chi scrisse:

Dall'Alpi alle Piramidi,
Dal Manzanarre al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;

fece sì che la storia, senza perder nulla della propria verità, salisse ai gradi più alti della poesia. Chi invece cantò:

Curvate il capo al possessor novello

Del fatal brando, pirenee montagne:
Umil ti prostra, ibera donna. Ei viene,
Move tre passi, e al quarto è giunto;

non pare che sapesse valersi di quella poesia ch' era nella verità stessa delle cose; onde foggiò un fantasma che rasenterebbe la parodia, se la storia napoleonica, con la grandezza che le è propria, non correggesse gli effetti di una così poco felice apoteosi.

Nè si creda che il poeta più giovane facesse meglio, perchè in lui fosse più temperata l' ammirazione dell' eroe; chè anzi è curioso notare a questo proposito come, dicendo:

. . . . nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar;

egli esprimesse una sentenza poco dissimile da quella, che il poeta più vecchio aveva proferito nei seguenti versi della « Palingenesi », dove uno de' due spiriti è il Creatore medesimo, l' altro è Napoleone:

Io guardava ed udiva; e, nel segreto
Del mio pensier, de' due veduti abissi
E de' due spirti animator le vie
Paragonando, nel crear del primo
Vedea l' immago del secondo.

Se il Monti dunque riesce men vero e nel tempo stesso men poetico del Manzoni, ciò nasce dalla diversa maniera di ritrarre la storia, cui l'uno guardò a traverso il cristallo di una immaginazione popolata di fantasmi, che da lungo tempo erano i suoi veri idoli; l'altro, nella immediata realtà, e senza che nulla si frapponesse.

Occorre poi dire che al Monti, anche discendendo dalla sua altezza come bardo napoleonico, rimanesse sempre, come pittore della storia e dell'eterna natura, tanta parte della virtù antica? Già, quando lascia per poco l'iperbole abituale e l'imitazione biblica e omerica, così disadatte alla sua materia, anche a lui vengono sulle labbra di quegli accenti che scendono indimenticabili nei cuori. Spesso ha sentenze che per nobiltà di sentimento e grandezza d'immagini uguagliano alcuni tra' luoghi più belli di Victor Hugo; tale è la seguente:

La voce che de' re cangia i destini,
Voce al turbo simil, che sul cespuglio
Passa innocente e l'arduo cedro atterra. [1]

In altre sue dipinture conserva quella prima giovanil maniera che tenne nella « Bellezza dell'universo »; anzi si ricorda ancora dell'in-

[1] *Paling. Politica.*

signe modello che allora seguitò con tanto successo. Così fece nella descrizione del caos e dello spirito divino, che lo riduce a ordine e armonia:

Guardai: e vidi a me dinanzi un negro
Infinito oceán, che per tempesta
Da fieri venti combattuto mugge,
Orrido campo di battaglia all' ira
De' discordi elementi. [1]

Notisi segnatamente la bellezza di quei versi:

Dal bollente
Seno dell' onde le roventi creste
Sollevavano i monti, e, liquefatti
Scogli eruttando e fiamme e schiuma e fumo
E di liquido vetro ardenti fiumi,
Pingean l' abisso di terribil luce.

Le reminiscenze del Milton sono anche più vive, là dove è detto:

Una gran voce, che dall' alto venne,
Su l' abisso gridò: Silenzio, o flutti;
Pace, irati elementi. [2]

---

[1] *Paling. Politica.* Cfr.:
. . . . . the vast immeasurable abyss,
Outrageous as a sea — dark, wasteful, wild —
Up from the bottom turn'd by furious winds,
And surging waves as mountains, to assault
Heaven's height, and with the centre mix the pole.
Parad. Lost, VII, 211 e segg.

[2] *Ivi.* Cfr.:
Silence, ye troubled waves, and thou, deep, peace!
Said then the omnific Word.
Ivi, ivi, 216 e segg.

Accostasi poi anche più direttamente ad Ovidio, dicendo:

e immantinente
Alzâr la testa le montagne, ed ime
Giacquer le valli; i tortüosi passi
Sciolsero i rivi mormoranti. [1]

Ma le bellezze particolari sono qui minori di numero e di pregio, che negli altri componimenti del nostro autore: effetto anche codesto di quella falsità intima, che ci parve aduggiasse tutta la concezione poetica. [2]

---

[1] *Paling. Politica.* Cfr.:

Addidit et fontes, immensaque stagna, lacusque
Fluminaque obliquis cinxit declivia ripis.
. . . . . .
Jussit et extendi campos, subsidere valles,
Fronde tegi silvas, lapidosos surgere montes.
Metam., I, 38 e segg.

[2] Chi credesse troppo assolute o severe queste mie parole, voglia ricordarsi del seguente giudizio del Foscolo, il quale, se eccede un po' nel biasimo, in fondo, ha ragione. Solo avrebbe dovuto cercare le cause intime di quei difetti, e non restringersi alle sue impressioni. Pure, anche così, le sue parole sono assai notevoli: « Questo poemetto mi pare delirio di poesia, delirio di morale, di politica e di fisica: lo stile è ampolloso, e mi sembrò di leggere spesso i passi peggiori di Claudiano, e Claudiano pure ebbe fama di sommo poeta a' suoi tempi. Ove descrivesi il caos nell' immaginazione, a me resta caos nell' intelletto. Tutta la seconda visione — e sempre visioni! — è ripetizione in versi sciolti di alcune terzine dettate dal Monti in lode di un predicatore ». (Lettera alla contessa Isabella Teotochi Albrizzi, riportata dal Cantù, nel *Monti e l' età che fu sua*. Milano, Treves, 1879, pag. 168 e segg.).

Cominciando a ragionare di questi « Poemi napoleonici », mi era proposto, per amore di brevità, di non tener conto nè del « Beneficio », componimento di minori proporzioni, nè di quei molti accenni all' Eroe, che si leggono negli altri poemi del nostro autore. Mi accorgo ora però che il « Beneficio » va ricordato anch' esso per alcune particolari ragioni. Primieramente, non è priva di certa originalità questa visione, dove fanno come un gruppo le sublimi immagini dell' Italia, di Dante e di Napoleone. C' è un meraviglioso di grande efficacia, come quello che, fondandosi sulla storia, corrisponde al sentimento nazionale. Se oggi la corrispondenza non pare in ogni parte esatta, quanto alle idee attribuite a Napoleone e a quelle dal medesimo suscitate negl' Italiani, bisogna non dimenticare che il poeta scriveva nel 1805, quando il grande Capitano, già imperatore dei Francesi, fu coronato re d' Italia. Ma è senza dubbio, in tutto e per ogni tempo, esatta quella corrispondenza in ciò che riguarda il concetto dantesco, felicemente colto, secondo che a me pare, e fortemente ritratto. Anche qui bisogna dire, che se il Monti non ebbe, come pur troppo è certo, il cuore di Dante, niuno meglio di lui riuscì a destare come l'eco di quella parola, e ad avvicinarsi eziandio allo stesso concetto dantesco, quando,

quali si fossero stati gli altri suoi sentimenti accessorî, cantava mosso da forte amor di patria.

E della patria poi abbiamo qui, più perfetta che mai, la immagine tipica e tradizionale nella nostra arte, dall' Alighieri fino ai nostri giorni. Chi avesse voglia di sentirci la rettorica, si rammenti che appunto in quell' immagine fu adorata la patria, per tanti secoli, dagli avi e dai padri nostri, e ancor da quelli fra essi che per lei morirono; e che non è mai rettorica, anzi è l' opposto della rettorica, tutto ciò che ha corrispondenza vera con la vita, ed esercita grande efficacia nella storia. L' immagine dunque di cui intendevo parlare, è quella che ci appare in sul principio del canto:

Una donna di forme alte e divine,
  Per lungo duolo attrita, e di squallore
  Sparsa l' augusto venerando crine,
In visïon m' apparve; e sì d' amore
  Sì di pietà mi prese e di rispetto,
  Che ancor la veggo, ancor mi balza il core.
Era un sasso al bel fianco duro letto,
  La sinistra alla gota: e, scisso il manto,
  Scopría le piaghe dell' onesto petto.[1]

Il sentimento della grandezza passata non si sfoga qui in vane declamazioni, ma piuttosto trae forza dalla consapevolezza dei nuovi tempi;

---

[1] *Canti e Poemi di V. M.*, ediz. cit., vol. II, pag. 108.

e le speranze della patria si fondano non più sopra un' impossibile restaurazione dell' antica potenza, bensì sulle presenti condizioni storiche. Così, in questa visione, Dante conforta l' Italia perchè provveda alla sua salvezza col cedere l' impero di se medesima al Grande, che pur era suo figlio, e l' ammonisce con la seguente sentenza:

> Nè menar vanto che il domato mondo
> Un dì tenesti in signoria; chè stolta
> È la superbia dei caduti al fondo.

Ci guizza dinanzi come un lampo di quella poesia, che dicemmo più essenzialmente storica e più vera, sorta fra noi non molti anni appresso; la quale, dipingendo nei nostri avi del secolo VIII anche gl' Italiani dei secoli seguenti, accennava al « misero orgoglio d' un tempo che fu ».

Soprattutto poi mi preme di notare nel « Beneficio » una relazione o parentela, non avvertita da nessuno, che io sappia, con l' opera di un altro scrittor nostro, celebratissima un tempo, ed ora forse interamente dimenticata. Intendo delle « Notti Romane » di Alessandro Verri, che, considerate come opera di filosofia storica e di arte insieme, meriterebbero di esser lette pure ai nostri giorni; e, in ogni modo, vanno ricor-

date, con più onore che oggi non si faccia, nella storia della letteratura italiana, per gli effetti che produssero su non pochi egregi scrittori di quel tempo, tra' quali il Monti stesso.

E veramente il « Beneficio », coi soliti caratteri delle visioni del nostro poeta, ha pur quelli che sono particolari alle « Notti » del Verri; così che esso potrebbe definirsi addirittura una Notte romana. Vedendo la sua patria insultata dagli stranieri e negletta dai figli stessi, il poeta si aggira, come disperato di ogni altra via di salvezza, fra le ruine e le tombe di Roma; ed evoca le ombre degli antichi eroi, le quali, apparendo, rinfacciano alla donna caduta la ignavia, onde di regina era divenuta ancella. Poi viene Napoleone, e la soccorre; e in ultimo vien Dante, il cui discorso produce questo effetto, che la corona italica, staccandosi dal crine della gran donna, si posa sulla fronte di colui, che qui, come poi nel « Cinque Maggio », è chiamato « fatale ».

Questa visione è, in sostanza, una scena che ha luogo fra le tombe di Roma, con l'intervento di grandi ombre antiche; e tutto v'è compenetrato di quello che direi sentimentalismo storico dello scrittore milanese; salvo che, se questi innalza il cristianesimo sull'eroismo romano, il Monti permane nell'antica ammirazione, e con-

giunge felicemente con l'ideale antico il nuovo ideale di Dante e dei tempi moderni. La somiglianza si nota più particolarmente nel principio della visione, là dove il poeta dice:

Pareami errar furente irto i capelli
Per le sacre di Roma erme ruine;
E percuoter col pugno i chiusi avelli,
E agitarli, e svegliar l'ombre latine.
Ahi prisca gloria! ahi vani orgogli! ahi come
L'italica virtù cadde a vil fine!
Io chiamava le antiche ombre per nome;
E quelle, alzati i coperchi e rimosse
Dai fieri aspetti le scorrenti chiome,
Sporgean le fronti per veder che fosse.[1]

Anche l'immagine di Dante è qui dolce e grave insieme, e si volge sorridendo al Monti, appunto come quella di Cicerone che nella « Notte prima » apparisce al Verri, seguendo

---

[1] « Erano le ossa agitate negli avelli, e percuotendone le pareti interne, suonavano come aride stipe. Sembrava che i coperchi sollevandosi alquanto, cadessero poi sulle labbra delle tombe alla postura loro; perocchè in quella oscurità io udiva uno strepito corrispondente a tale effetto.... Apparvero quindi le braccia con le quali sostenevano i soprastanti coperchi, e poi vidi tutte le tombe spalancate e colme di larve, le quali stando in quelle mostravano soltanto la parte superiore della persona.... Erano alcune fronti giovanili tanto copiose di capelli, che ne rimanevano occupate le sembianze. Questi pertanto li dividevano con le mani a mezzo del volto.... ». (*Le Notti Romane del conte* Alessandro Verri; Torino, Unione tipografica editrice, 1860; 2.ª ediz., pag. 13).

poi ad essere per un pezzo quasi il protagonista del dramma fantastico.

Le « Notti Romane » del Verri, la cui prima parte venne fuori nel 1792, erano state precedute di circa diciotto anni dalle « Notti Clementine » del Bertòla, le quali, benchè men che mediocri sotto ogni rispetto, pure vanno ricordate per essere state forse la prima o una delle prime imitazioni fatte in Italia dei « Night Thoughts » del Young. Inutile sarebbe il dire come l'imitazione riuscisse poco felice e anche peggiore, a parer mio, di quella che il medesimo Bertòla fece del Gessner. Solo al nostro proposito importa notare, che il suo esempio fu seguitato con fortuna incomparabilmente migliore da altri italiani, i quali la visione o meditazione notturna informarono o ritemprarono con pensieri e sentimenti propri: maniera di dar nuova vita e duratura a qualsiasi forma di arte, che si trasporti da una ad altra letteratura.

Il Verri, in particolare, sostituì ai pensieri, diremmo con Dante, contemplativi, che sono la sostanza delle notti del Young, un ordine di pensieri essenzialmente storici o civili. Il pensiero che informa il « Beneficio » è più particolarmente politico: ci è la patria viva e presente; e il passato stesso ci sta a crescer forza e vigore alla rappresentazione. Forse questa del Monti è

la più bella fra le visioni notturne italiane, derivate direttamente o indirettamente da quelle del celeberrimo Inglese. Il Monti era artista senza paragone maggiore di tutti gli altri nostri che adoperarono quella forma; e poi la Patria è una Divinità, la quale non passa per la fantasia di un poeta che l'adori e l'ami immensamente, senza lasciarci qualche traccia di sè, qualche raggio della sua luce immortale.

LA MASCHERONIANA.

A me pare che la «Mascheroniana» sia da anteporre a tutti gli altri primi poemi del Monti, nei quali c'è o una forma generale o un'idea sovrana, tolta da qualche celebrato autore, che il nostro poeta adattò più o meno felicemente al proprio soggetto. Vedemmo come nella « Bassvilliana » l'idea fondamentale fosse presa dal Klopstock; nella « Bellezza dell'universo » dal Milton; e come l'imperfetta corrispondenza fra tali derivazioni e il soggetto immediato di quei poemi fosse l'intima cagione dei loro più grossi difetti. Ora anche nella « Mascheroniana » si ravvisa una forma generale, un viaggio di anime dalla terra al cielo e di sfera in sfera, e certe visioni di cose sovrannaturali, che ci fanno rammentare di un altissimo esempio avuto innanzi dal Poeta: dell'esempio dantesco.

Ma ben diversi furono qui gli effetti dell'imitazione. Primieramente, il lungo ed intenso

studio della « Divina Commedia » e della « Sacra Scrittura » fece sì che il concepire visioni e cose fantastiche alla maniera dantesca e biblica divenisse per il Monti un fatto quasi naturale, e certamente più conforme alla sua maniera di sentire, che non fosse quel suo vagheggiare e assimilarsi le finzioni e le forme dell' arte straniera. Poi, la sostanza vera e propria di questo poema non è già la visione o il soprannaturale, ma piuttosto la materia storica che ci abbonda forse più che in altri lavori del nostro autore.

E appunto da codesta grande e insolita ricchezza di sostanza storica, viva e presente, deriva quella forma più schiettamente e intimamente dantesca, onde la « Mascheroniana » è vestita. Meditandola in terra straniera, e tra i dolori dell' esilio, il poeta v' infuse come un senso di quell' amarezza intima che, rodendo la vita del « Ghibellin fuggiasco », dava una vita più sublime e imperitura all' opera di lui. Fu detto, essere il Monti dantesco nella sola buccia; ma qui, chi ben guardi, è in qualche modo dantesco anche nel midollo. Si vede bene ch' egli dovette esser commosso più fortemente che mai dal suo soggetto, e posseduto da un dolore e da uno sdegno assai più veri, che non quelli di cui fece pompa per i delitti della rivo-

luzione francese e il supplizio di Luigi XVI. Il Cantù definì benissimo questa cantica dicendo: « È una Bassvilliana più casalinga »;[1] e appunto perciò essa riesce incomparabilmente più vera: qualità codesta che deve anteporsi a quella maggior forbitezza, che il Cantù medesimo attribuisce all' altra cantica assai più famosa.

Benchè in questo mio lavoro non creda opportuno parlare della politica del Monti, e rimandi volentieri gli studiosi del poeta agli autori che ne trattarono di proposito e ancor meglio che io non saprei, pure toccherò d' un punto non toccato ancor forse da altri. Nella « Bassvilliana » c' è l'invettiva; in altri suoi componimenti, scritti nel 97, c' è l' inno alla rivoluzione francese; e il Nostro, passando dall' una all' altro, senza alcuna gradazione o temperanza, fece creder di sè, ch' egli potesse rappresentare qualunque parte, vestendo i più diversi sentimenti di una forma sempre meravigliosa.

---

[1] *Monti e l'età che fu sua*, ediz. cit., pag. 28. Già ne aveva piena consapevolezza il poeta medesimo, che, il 18 agosto 1800, scrivendo da Parigi, diceva: « Sono occupato in una seconda *Bassvilliana*. La morte di Mascheroni, a cui unisco quella di Parini, Verri e Spallanzani, me ne ha dato il soggetto.... E già sono alla fine del secondo canto ». (*Opere di V. M.*, ediz. del Resnati, dianzi cit., vol. I, p. XXVI, in nota).

Nella « Mascheroniana » però c' è un terzo modo di trattare la rivoluzione, un terzo ordine di sentimenti, diverso sì dal primo e sì dal secondo: appunto quello che la gente più temperata n' ebbe fin d' allora, ed oggi prevale nelle storie più imparziali di quei meravigliosi avvenimenti. Eccolo espresso nelle seguenti parole, messe in bocca alla stessa Giustizia, che parla innanzi al trono di Dio:

Che di Francia direm? A che rïesce
De' suoi sublimi scotimenti il frutto?
Mira che agli altri e a sè medesma incresce.
Potea col senno e col valor far tutto
Libero il mondo, e il fece di tremende
Follíe teatro e lo coprì di lutto.
Libertà, che alle belle alme s' apprende,
Le spedisti dal ciel, di tua divina
Luce adornata e di virginee bende.
. . . . . .
E maestosa al fianco le venía
Ragion d' adamantine armi vestita
Con la nemica dell' error Sofia.
Allor mal ferma in trono e sbigottita
La tirannía tremò; parve del mondo
Allor l' antica servitù finita.
Ma tutte pose le speranze al fondo
La delira Parigi, e libertate
In Erinni cangiò, che furibondo
Spiegò l' artiglio, ec.[1]

---

[1] Canto III.

Benchè qui ricorrano le stesse immagini della « Bassvilliana », e a prima giunta si direbbe esserne questi versi una ripetizione non meno splendida, pure immenso è l'intervallo che divide l'una dall'altra cantica: la prima combatte i principii e le idee; la seconda, invece, i soli eccessi della rivoluzione; perchè, quanto ai principii e alle idee, la « Mascheroniana » stessa è un inno non meno fervido di quello che, poco tempo innanzi, era stato sciolto dal poeta nella « Superstizione » e nel « Fanatismo ». La Francia è qui ancora la terra dei « sublimi scotimenti »: parola di cui non so se la moderna poesia italiana abbia in questo proposito proferito mai una più bella.

Ma si veda ora un po', come della sua invettiva verso gli abusatori della libertà e delle cose più sante il poeta sapesse valersi a difesa di quell'altra sua invettiva così diversa. « Ecco », egli esclama in una delle sue note alla presente cantica, « ecco la libertà che ho tanto vilipesa nella *Bassvilliana*. La Convenzione Nazionale era in quei miseri tempi una congrega non d'uomini, ma di furie, e la Francia tutta un inferno. Spento Robespierre, spenti quei codardi che spinsero al patibolo i più generosi, la Francia mutò fisonomia, e la Cantica fu interrotta. Ed ora che il mondo sembra finalmente tornato alla

saggezza, ora che la Francia altamente detesta ciò che io prima ho esecrato, vi sarà chi pur tragga da quel poema il pretesto di calunniare la fermezza de' miei principii? Oh! imbecilli! Chi siete voi che tacciate di schiavo il libero autore dell' *Aristodemo?* »[1]

Così dicendo, egli confondeva due cose, simili in alcune delle loro forme, ma diversissime nella sostanza, quali sono le due cantiche; e, ciò che è più curioso, con quella sua rampogna inarrivabile, accusava i nemici di non aver inteso i liberi concetti politici della « Bassvilliana », come s' egli medesimo non li avesse espressamente condannati nella sua famosa lettera all' abate Salfi,[2] e nei seguenti versi della « Superstizione », dove parla a Bonaparte:

Frangi il pugnale in Vatican temprato
Alla fucina del superbo Lama,
Che cader fe Bassville insanguinato:
Ma la cetra risparmia, onde la fama
Del misfatto sonò; chè del cantore
La lingua e il cor contraria avean la brama.
Peccò la lingua, ma fu casto il core;
E fu il peccar necessità; chè chiusa
Ogni via di salute avea terrore.
Oh cara dell' amico ombra delusa!

---

[1] Annotazioni al C. III.

[2] Fu pubblicata nel *Termometro politico della Lombardia,* il 24 Messidoro, V repub.

Oh cener sacro di Bassvil trafitto!
Fate, voi fate dell' error la scusa.

Tronco qui la citazione, rimandando i lettori che non se ne ricordassero, alla fonte stessa, e specialmente alla narrazione, che vien subito dopo, di quel sogno, che è una delle cose più tenere e potenti della nostra poesia moderna. Gli avversari, dunque, che il poeta vilipendeva nelle sue note, avrebbero potuto rispondergli allegando quei due documenti; ed egli sarebbe stato costretto o a riconoscere che il suo sentimento politico non era identico nelle due cantiche, o a rifiutare il « Fanatismo » e la lettera al Salfi, come aveva rifiutato la « Bassvilliana ».

A far questo piccolo cenno sulla politica del nostro autore non fui mosso dal desiderio di rinnovare accuse antiche, e già ripetute anche troppo. Sperai piuttosto conseguire due fini: primieramente, di fare accorti alcuni odierni difensori del poeta, che le ragioni da essi allegate a giustificare le opinioni politiche della « Bassvilliana » non tengono più, ove si ponga mente alla lettera al Salfi e al « Fanatismo », di cui, facendo la propria apologia, l' autore stesso credette bene di non parlare.[1] Poi, ed assai più

[1] Vedasi ciò che in questo proposito dice il Vicchi nella sua citata opera: *Vincenzo Monti*, ec.; Triennio 1791-1793,

volentieri, tentai di porre in sodo, che tanto in proposito dell'Italia, quanto della Francia, egli nella « Mascheroniana » ebbe l'intuizione più schietta che avesse mai avuta della verità storica, e ne fece un'interpretazione artistica non meno schietta e felice. Ma questa, che è gran lode, in tanto è certa, in quanto l'invettiva della seconda discorda dall'invettiva della prima cantica.

Nondimeno, se poco solida fu la sua difesa della « Bassvilliana », vera però e confermata da tutta la sua vita è la protesta che ci aggiunse: « Ho sospirato e sospiro ardentemente l'indipendenza dell'Italia, ho rispettato in tutti i miei versi religiosamente il suo nome, ho consacrato alla sua gloria le mie vigilie, ed ora le consacro coraggiosamente me stesso, gridando in nome di tutti la verità ». Chi, ponendo mente alle sue mutazioni e alle sue debolezze, non volesse riconoscere in lui un amore italiano dominante, si mostrerebbe giudice ingiusto e insieme osservatore superficiale.

Toccai già del concetto e della forma generale; ora seguiterò dicendo, che anche i particolari elementi storici della cantica erano tali,

---

pag. 106 e segg. Giudiziose sono le sue osservazioni, ma non credo che sciolgano tutte le difficoltà.

da tirare a loro tutto l'animo del poeta. Certo, ancora qui egli non si astenne dall'introdurre nel suo lavoro le solite reminiscenze, più o meno opportune, di altri poemi famosi; e mi basti citarne due sole. La prima è tutta miltoniana:

Colei che li misura (*i cieli*), e del primiero
Compasso armò di Dio la destra, quando
Il grand' arco curvò dell' emispero,
E spinse in giro i soli, incoronando
L' ampio creato di fiammanti mura,
Contro cui del caosse il mar mugghiando
E crollando le dighe entro la scura
Eternità rimbomba e paurosa
Fa del suo regno dubitar natura. [1]

La seconda è quell' apostrofe, ispiratagli da un altro nobile poeta inglese:

Oh virtù! come crudo è il tuo destino!
Io so ben che più bello è mantenuto
Pur dai delitti il tuo splendor divino.
. . . . . .
Con la sventura al fianco su la terra
Dio ti mandò, ec. [2]

---

[1] Canto I. È un' imitazione di quel passo del *Parad. Lost*, imitato già altre volte dal nostro poeta:

.....and from the shore
They view'd the vast immeasurable abyss,
Outrageous as a sea — dark, wasteful, wild —
Up from the bottom turn'd by furious winds,
And surging waves as mountains, to assault
Heaven's height, and with the centre mix the pole.
C. VII, 210 e segg.

[2] Canto V. A questo luogo, le annotazioni al poema fanno ricordo della famosa sentenza di Bruto e di un dia-

Nondimeno, eccetto le non molte imitazioni di questa sorta, e i soliti angeli, e quella bilancia da cui pendono i giudizi di Dio, e la Giustizia e la Pietà, ritte innanzi al suo trono, riprodotte qui, sotto sembianze poco mutate, dalla « Bassvilliana »; si può dire che quasi tutte le altre dipinture di città, di parti politiche, di nequizie e di miserie pubbliche, e specialmente di personaggi che assunti in cielo non parlano di altro che dell' Italia, sono realtà viva, immediatamente colta e convertita in arte. Quei loro discorsi, poi, rivelano un amor patrio quasi dantesco; come sono eziandio di stampa dantesca quelle, direi, rassegne di città italiane e quei particolari geografici che comunicano la massima evidenza alle cose descritte.

Nel ritrarre i quattro grandi Lombardi (il

---

logo di Luciano. Ma era assai più giusto citar l' ode del Gray: *To Adversity*, che tanto piacque agli scrittori italiani del secolo passato, e suggerì al Foscolo l'idea di un inno alla stessa Divinità. In quell' ode si trova non pur lo stesso sentimento, ma eziandio la stessa immagine:

When first thy Sire to send on earth
Virtue, his darling Child, design'd,
To thee he gave the heav'nly Birth,
And bad to form her infant mind.
Stern rugged Nurse! thy rigid lore
With patience many a year she bore
What sorrow was, thou bad'st her know,
And from her own she learn'd to melt at others' woe.

Mascheroni, il Parini, il Verri, il Beccaria), imitò la « filosofica famiglia » e l'incontro di Virgilio con Sordello; ciò nondimeno queste riescono le scene più vere ch' egli abbia mai ideate. Il Parini specialmente v' è atteggiato così, da farci rammentare delle pagine che allo stesso consacrò il Foscolo nel « Jacopo Ortis »: e nell' una dipintura come nell' altra, quella imagine veneranda par che nobiliti tutto ciò che la circonda. Quanta maggior verità è in queste figure italiane, che in quelle dei filosofi francesi, ritratte nella « Bassvilliana »! Ciascuno poi di quei sommi assume sembianze tutte proprie; e il loro colloquio è una vera scena drammatica:

Chiusa e stretta da forza prepotente
(Dolce interruppe allor Lorenzo), e in forse
Di maggior danno, e inerme e dependente,
Che far poteva autorità? — Deporse —
Gridò fiero Parini: e, steso il dito,
Gli occhi e la spalla brontolando torse.
Strinse allora le labbia in sè romito
Dei delitti il sottil ponderatore:
E — Fu giusto — poi disse — il tuo garrito.
. . . . . .
Qual madre, che del figlio intende espresso
Grave fallo, si tace e non fa scusa,
Ma china il guardo per dolor dimesso
E tuttavolta col tacer l' escusa;
Tal si fece Lorenzo, mansueta
Alma cortese a perdonar sol usa.
Ma col cenno del capo il fier poeta

Plause a quel dir, che il generoso fiele
De' bollenti precordii in parte acqueta.[1]

I grandi spiriti italiani, stretti fra loro, hanno per unico pensiero, per unica passione la patria; e nemmeno il paradiso vale a mitigarne il dolore di vederla oppressa. Il Borda se n' era allontanato:

Di duol che sdegna testimon conquise
Vide Borda quell' alme, e in atto umano
Disse a tutte — Salvete; — e si divise.[2]

Finissima interpretazione di un cuore delicato e generoso. Il celebre matematico francese, benchè legato d' amicizia fraterna col Mascheroni, e onorato come uno dei loro anche dagli altri compagni, si ricordava di essere sempre uno straniero in mezzo ad italiani, e che, pur amando l' Italia, non poteva amarla come questi. Intendeva quanto ci fosse di solenne, di santo e, direi, di geloso nel dolore dei figliuoli che piangevano il danno della madre comune: dolore a cui poteva esser conforto unico il non avere altro compagno ed interprete che se stesso.

Sono caratteri e scene che tengono di quell' eterno storico, a cui il Monti attinse di rado, e fu poeta insigne; Dante attinse sempre, e fu

---

[1] Canto IV.
[2] Canto III.

grandissimo. Ad ogni modo nella « Mascheroniana » riesce più felicemente dantesco che non sia stato in altri suoi poemi. Una sola volta forse mutò in peggio una delle finzioni derivate dal poema sacro, quella, cioè, per cui le anime dei morti domandano novelle di questo mondo alle altre, che ne sono partite da poco. Or là dove il Parini le chiede al Mascheroni, che è appunto una di codeste anime, va tutto benissimo. Ma quando, poco dopo, il Verri racconta di aver lasciato il cielo per fare una corsa nel nostro mondo,[1] trattovi da carità patria; allora parmi che il poeta abbia ferito a morte la bella finzione, e menomato ancora la verosimiglianza di tutti gli altri episodi, che su quella si fondavano. Perchè, dov' è più la ragione onde le anime, assunte in cielo, chiedano novelle della terra ai nuovi arrivati, se possono esse medesime tornarvi sempre che vogliono? Come supporle ancor prese da quella brama, che è così naturale nella finzione dantesca? Perchè mai il Parini, amando ardentemente l'Italia, ne chiede le novelle al Mascheroni,[2] anzi che andarci egli stesso, come faceva il Verri?

Volendo accumulare finzioni su finzioni, il

---

[1] C. IV, sul principio.
[2] C. I, sulla fine.

Monti non badò all' armonia che deve esser tra loro, affinchè l' una non detragga al valore dell' altra. Esempi di simile discordia abbondano in tutte le sue concezioni, anche nelle migliori. In questa però sono meno frequenti; sicchè appena potremmo additarne qualche altro che sia degno di nota. Forse è tale ancor quello di collocare l'Olimpo omerico nel bel mezzo del paradiso dantesco; se non che, ancor qui la stessa bellezza della cosa temperò ciò che potesse trovarsi di strano e d' inverosimile nella sua improvvisa apparizione.

Dantesco più felicemente che altrove, come già dissi, il Monti assume qui eziandio quella forma di sdegno più moderna, che nelle nostre memorie nazionali fa così venerati e cari i nomi di Michelangiolo e dell' Alfieri. Tale forma spicca nell' episodio, dov' egli interroga l' Ariosto in maniera del tutto alfieriana:

> Ben ti disdegni a dritto, e con amare
> Parole Italia ne rampogni, in cui
> Dell' antico valore orma non pare.
> Ma dimmi, o padre: chi da' marmi bui
> Suscitò l' ombra tua? [1]

E l' Ariosto, chiamato qui felicemente il « gran vate per cui va pare d' Achille all' ira la

[1] Canto V

follia d' Orlando », risponde con fierezza michelangiolesca:

Fra il canto delle Muse alla dïurna
Luce fui tratto; e la mia polve anch' essa
Riviver parve e s' agitò nell' urna.
Ma desto non foss' io, chè manomessa
Non vedrei questa terra e questi marmi
Molli del pianto di mia gente oppressa. [1]

Eziandio nella forma estrinseca, questo poema a me sembra migliore della « Bassvilliana ». Certo, vi si scorge talvolta quel soverchio nell' ornato, quelle divagazioni e quegli abbandoni della mente al flutto delle immagini e delle reminiscenze, [2] che nell' altra cantica più famosa offendono anche più spesso un lettore di finissimo gusto. In questa però è sempre minore

---

[1] Canto V.

[2] Vedasi, ad esempio, il luogo dove il Mascheroni e il Borda, incontrandosi, s' abbracciano:

Così, confusi l' un dell' altro in seno,
E alternando il parlar, spinser le piume
Là dove fa la lira il ciel sereno.

Dopo questi versi séguita una reminiscenza virgiliana (*Georg.*, V, 523 e segg.), e poi un' altra dantesca (*Parad.*, VII, 17-18); e così di reminiscenza in reminiscenza, allontanandosi sempre più dal suo soggetto, il poeta potrebbe essere assomigliato a quella fanciulla che, tra mille fiori in un bel prato di aprile, bramerebbe coglierli tutti: a quella fanciulla per l' appunto, a cui era stata già paragonata l' anima dello stesso Mascheroni, quando si alzava di sfera in sfera.

Giova studiare nella « Musogonia » due forme: quella in cui ora l'abbiamo, e quella che avrebbe assunto secondo l'originario disegno dell' autore. Parlando della prima, egli stesso ne rende ragione così: « Pochi versi d' Esiodo, che ognuno può riscontrare sul bel principio della sua Teogonia, formano tutto il fondamento di questo tenue poemetto. Dic' egli che Giove trasformato in pastore si giacque nove notti continue con Mnemosine, che lo fe padre delle Muse; le quali appena nate salirono in cielo, ed ivi accolte con festa cantarono l' origine delle cose e le imprese degli Dei contro i Titani ».[1] E veramente si può dire che il suo poemetto, quale ci è rimasto, amplifica e

[1] *Avvertimento* premesso al poema, nell' edizione veneziana del 1797, e ristampato ne' *Canti e poemi di V. M.*, a cura di G. Carducci: Firenze, Barbèra, 1882; vol. I, pag. 261 e segg.

veste di leggiadrissime forme italiane due fra gli episodi più importanti della Teogonia esiodea, l'origine, cioè, degli dei e l'origine delle muse, assumendo però un titolo che corrisponde a quella delle due genesi, che, in ordine di tempo, vien dopo, ed è, sotto il rispetto epico, assai meno solenne.

Nella forma presente, la « Musogonia » è la più squisita riproduzione che un moderno potesse fare d'immagini e di favole antiche; uno dei più notevoli ritorni a quel mondo che, scomparso dalla vita, rimase eterno nell'arte.[1] Le manca, è vero, tutto il significato nuovo e profondo che governa alcuni canti dello Schiller[2] e

---

[1] SCHILLER, *Die Götter Griechenlands:*

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehn.

[2] Qui mi si offre il destro di correggere un errore da me preso, parecchi anni fa, in un mio scritto sulla canzone: *Alla Primavera o delle Favole antiche* del Leopardi. Dissi in quello ciò che del resto forse credevano e credono ancora tutti, e cioè che il Monti non conoscesse il canto dello Schiller, intitolato: *Die Götter Griechenlands.* Ora ho una prova solenne del contrario. In una sua lettera del 30 novembre 1825, egli scriveva a Carlo Tedaldi Fores: *E s' io vi fossi stato al fianco al momento che scrivevate quel vostro tenero addio agli Dei della Grecia, vi avrei distolto dal farlo per non irritare l'ombra di Schiller, di quello Schiller, che dopo Shakspeare è l'amor mio più che vostro d'assai. Ignorate voi forse che una delle più belle e accarezzate sue Odi*

del Leopardi; perchè il Monti ammirò la mitologia per le ragioni principalmente che addusse nel suo famoso sermone contro i romantici. Ma s'ingannerebbe di gran lunga chi pensasse, che il cuore di lui non partecipasse affatto a quell' ammirazione: senza un po' d' amore non si fa mai nulla di grande, nè di bello nella vita, non che nell' arte.

Senza un moto del cuore, non avrebbe dunque il Monti fecondato così bene il racconto esiodeo, dove, come notò il Leopardi, non c' è di veramente poetico altro che l'episodio, il quale intitolò egli stesso la « Titanomachia ».[1] Colorendo e atteggiando le figure appena schizzate dal poeta greco, riuscì talvolta a mutarne anche

---

è: « Gli Dei della Grecia », nella quale egli si adira della follia di coloro che gli hanno espulsi dal regno delle Muse, e fa voti perchè siano richiamati a far bella la vita e la poesia! — Le quali ultime parole mi suggeriscono questa osservazione. Nel suo sermone contro i romantici, il nostro poeta sosteneva essere le favole mitologiche necessarie all' arte; e in ciò consiste la precipua differenza tra lui e lo Schiller, che considerava quelle non solo come supreme bellezze poetiche, ma eziandio come supreme consolazioni della vita. Or benchè tale differenza sia innegabile, dobbiamo pure, dalle citate parole, riconoscere, che il Monti aveva in un certo modo compreso qual fosse il vero e più ampio concetto del poeta tedesco.

[1] *Studi Filologici;* Firenze. Le Monnier. 1853, 2ª ediz.; pag. 178-9.

le aride enumerazioni in magnifiche dipinture. Tal altra, volendo far più poetica la materia che prendeva da Esiodo, si valse delle favole narrate da altri antichi; e questo modo tenne appunto in proposito dell' amore di Giove per Mnemosine: al quale episodio adattò alcuni leggiadri particolari, presi da Ovidio. Tuttavia mise molto di suo nella dipintura della bella persona e delle gentili cure di Mnemosine, che sotto al suo pennello diventa una creatura d'incomparabile leggiadria. E, gentile com' è, fa gentile tutto ciò ch'ella guarda o tocca. Pochi bozzetti nella nostra poesia moderna sono così mirabili, com' è quello che, cominciando:

Reina della fertile Eleutera
Sovente errava la titania dea
Per la beozia selva,

narra i segreti affanni dell' eroina, sorella dei Titani, e sempre memore del perduto Olimpo; e si chiude con l'improvviso innamorarsene di Giove:

Sotto vergine lauro un giorno assisa
Di Pïera ei la vede alla sorgente.
La vede; e d'amor pronta ed improvvisa
Per le vene la fiamma andar si sente
E dalle vene all'ossa: in quella guisa
Che d'autunno balen squarcia repente

La fosca nube, e con veloce riga
Di lucido meandro i nembi irriga.[1]

Ma chi volesse intendere appieno come il nostro poeta rifacesse le dipinture dell' arte antica, ponga mente alla descrizione della battaglia titanica. La sostanza è sempre di Esiodo; ma ci abbondano i particolari derivati dai poeti latini, specie da Virgilio. V' è poi tutto lo splendore d' immagini e la ricchezza di armonie, onde il Monti fece sfoggio in altri suoi scritti, e non se ne sarebbe certo astenuto in un argomento come questo. Nè mancano luoghi dove si alza fino ai maggiori esempi, che la poesia antica e moderna abbia in materia di tal sorta. Vedasi fra gli altri quello che comincia:

Da' fulmini squarciata e tutta in foco
Stride la terra per immensa doglia.
Rimbombano le valli, e caldo e roco
Con fervide procelle il mar gorgoglia.
Vincitrice di Giove in ogni loco
La vendetta s' aggira; e par che voglia
Sotto il carco de' numi il gran convesso
Slegarsi tutto dell' olimpo oppresso.

---

[1] È una delle molte reminiscenze virgiliane, non citate, ch' io mi ricordi, dagli annotatori:

.....Ille repente
Accepit solitam flammam, notusque medullas
Intravit calor et labefacta per ossa cucurrit:
Non secus atque olim, tonitru quum rupta corusco
Ignea rima micans percurrit lumine nimbos.
En., VIII, 383 e segg.

E in cielo e in terra e tra la terra e il cielo
Tutto è vampa e ruina e fumo e polve.
Fugge smarrita del signor di Delo
La luce, e indietro per terror si volve.
Fugge avvolta ogni stella in fosco velo,
Ed urtasi ogni sfera e si dissolve.
E immoto nell' orribile frastuono
Non riman che del Fato il ferreo trono.

In alcune di tali dipinture il nostro poeta gareggia col Milton, che ha però sempre su di lui il vantaggio di un pensiero tutto proprio, con cui segna la materia o classica o biblica di una stampa, la quale non somiglia ad altra che a se medesima.

Ora toccherò dell' altra forma vagheggiata primamente dal poeta, ma non però recata ad atto. Era una forma assai più larga e proporzionata al primo intendimento, col quale fu concepito il poema. Ecco tutto il luogo, assai importante, a parer mio, dove ne ragiona l' autore stesso: « Era mia mente, allorchè intrapresi questo lavoro, di dilatarlo in due canti; nel secondo de' quali mi proponeva di ricondurre in terra le Muse a beneficare il genere umano, traendo gli uomini dalla vita selvaggia, congregandoli in società, e insegnando loro la virtù la giustizia e tutte le arti e tutte le scienze: le quali cose furono dagli antichi sapienti adom-

brate nella favolosa predicazione d'Orfeo e di quegli altri poeti che furono i primi istitutori della morale. Intervenivano esse, secondo il mio piano, alla celebre scuola di Chirone, vi educavano gli Argonauti e tutti quei più famosi che poi passarono all'assedio di Tebe e di Troia; andavano a conversar con Omero nell'isola di Chio e a dettargli l'*Iliade* e l'*Odissea;* scorrevano per la Grecia celebrando i bravi atleti di Elide, cantando inni di libertà da per tutto, e ispirando sulle scene l'amor della patria e l'odio contro i tiranni. Dalla Grecia facevano quindi passaggio in Italia seguendo l'armi del vincitore romano, ne addolcivano i feroci costumi, e riprendevano il maestoso loro abito per le mani di Virgilio e d'Orazio. Rivestite di lutto alla morte di Mecenate, erravano disperse qua e là per l'Italia, senza onori e senza tetto sicuro: si nascondevano a tutti gli occhi mortali all'arrivo dei Vandali; e dopo infinite vicende, ritirandosi fra i bardi e affacciandosi fuggitive da un luogo all'altro nei freddi paesi del settentrione, ricomparivano finalmente in Italia a far vendetta dei sofferti lor danni sulla fiera lira di Dante e su quella del Petrarca e dei due grand' epici italiani. Finchè, dopo molt' altre ora prospere ed ora triste avventure, si mostravano fra noi, novamente

accompagnate dalla filosofia, per cantare in Italia il risorgimento della libertà e il trionfo della ragione. »[1]

Ognuno intende che il poeta, accogliendo nel suo lavoro tanta nuova materia, avrebbe incarnato un alto concetto storico, pari a quello che ebbe il Foscolo nell'ideare le sue « Grazie ». Il suo sarebbe stato un poema, dove la finzione mitologica avrebbe adombrato una nuova storia ideale della poesia; laddove nel lavoro qual ora l'abbiamo, quella minor parte di finzione mitologica che c'è, riman fine a se medesima, o contiene, tutt' al più, la sola idealità che aveva nelle sue fonti originarie. Nel primo disegno ci sarebbe stata, oltre la storia antichissima, argomento dell'unico canto che ora costituisce tutto il poema, la storia altresì meno antica e quella affatto moderna della poesia. Codesto medesimo concetto informa parecchie finzioni poetiche, venute fuori tra la seconda metà del passato e i principii del presente secolo, e fu così bene adombrato nel suo « Progress of the Poesy » dal Gray, che il Monti probabilmente imitò, come ne imitarono e quella ed altre famose odi i migliori nostri poeti dello stesso tempo.

Nell' ode inglese, la Poesia è descritta come

---

[1] *Avvertimento* citato nella nota 1.

dispensiera dei maggiori beni al genere umano, e accompagnata, dovunque andasse, dalla Gloria, dal Coraggio, dalla Libertà e da altre virtù nobilissime. Il viaggio, ch' ella fa dalla Grecia nell' Italia e la sua opera altamente educativa è l'idea suprema di quell' ode, appunto com'era della prima concezione del Monti. Il quale, nell' ultimo periodo della sua storia, avrebbe cantato, come disse egli medesimo, « il risorgimento della libertà e il trionfo della ragione »: fatti che, come per il Gray, così anche per lui, erano la maggior gloria della natura umana, e, nel tempo stesso, il soggetto più alto e più degno della poesia.[1] E qui ognuno di leggieri intende come tale maniera, storica e poetica insieme, di considerare la civiltà passata e la presente dovesse trovar caldissimi seguaci fra coloro che, innamorati delle favole e dell' arte antica, sentivano egualmente il bisogno di rinnovarne il significato e renderle ancor gradite ai moderni, in quello stesso recente e immenso naufragio di tante cose antiche.

Venendo ora alla « Feroniade », comincio

---

[1] Cfr. *The Progress of the poesy*, II, 2:

Her track, where'er the Goddess roves,
Glory pursue, and generous Shame,
Th'unconquerable Mind, and Freedom's holy flame.

dal ricordare che il Carducci la definì: « lavoro squisito della florida gioventù e della vecchiezza robusta del gran poeta, la più vivace fronda che mano italiana cogliesse dalla pianta del sempre fiorente Omero ». [1] Evidente è la squisitezza artistica, e nessuno potrebbe in ciò dissentire dall' illustre critico; ma non così vera parrà la seconda parte della sua sentenza, che riguarda le qualità più particolari, e, direi, la personalità del poema. Certo non mancano qui le reminiscenze essenzialmente omeriche, che potrebbero dare apparenza di verità all'opinione del Carducci; ma, ciò nonostante, sarebbe più giusto il dire che la vivace fronda fu colta non dalla pianta di Omero, bensì da quella di Virgilio. Perchè i più notevoli elementi poetici sono qui assai meno greci che latini, e più specialmente virgiliani; ed eziandio gli elementi storici del tempo moderno vi appariscono tutti segnati di quella medesima stampa.

E così dicendo, ho presenti al pensiero non solo le moltissime reminiscenze virgiliane e le qualità conformi d' immagini e di stile, ma ancor quella certa somiglianza d' intendimenti e di affetti, che il poeta italiano volle avere col sommo

---

[1] *Le Poesie Liriche di V. M.*, a cura di G. Carducci. Firenze, Barbèra, 1862. 2ª edizione; pag. v.

Latino. Volle cioè cantar le cose remotissime accadute nel Lazio, per illustrarne le cose presenti; e che dalla favola o leggenda, a tale effetto adoperata, balenasse come futura la nostra grande storia antica. Senza dubbio, fine immediato e personale del poeta fu di celebrare il prosciugamento delle paludi Pontine, tentato più volte da re e papi e promosso allora calorosamente da Pio VI; ma in lui c'era altresì il fine anche più alto di ricordare le glorie di quella Roma e di quell'Italia, ch'egli, con tutti i suoi cangiamenti, ebbe sempre sulle labbra e nel cuore.

L'ufficio più delicato della critica consisterebbe nel discernere la doppia specie di elementi che costituiscono la « Feroniade », ed io tenterò di compiere codesto ufficio.

Nel ritrarre il personaggio principale, da cui s'intitola il poema, pensò il Monti ai numerosi episodi di ninfe amate da Giove, che abbondano specialmente nelle « Metamorfosi » d'Ovidio. Ciò che prese da Dionigi d'Alicarnasso [1] circa il nome e il culto di Feronia, gli sarebbe bastato per fare un idillio o un racconto erotico alla maniera di Mosco e di Ovidio, o un « ninfale » anche più delicato ed elegante che

[1] V. le annotazioni al poema che furono compilate sotto la direzione del Monti medesimo: c. I, n. 1.

quello fiesolano del Boccaccio. Tuttavia, a compiere qualche cosa di più alto, volle introdurre in quella sostanza parecchie forme epiche virgiliane. Già, anche restringendosi ad un racconto erotico, avrebbe potuto dargli il carattere etiologico, che è proprio del «Ninfale fiesolano», il quale, come notai altrove, [1] ci fa rammentare di quelle leggende di Callimaco, che furono dette etiologiche, appunto perchè celebravano l'origine di qualche città gloriosa.

Anche dal semplice racconto degli amori di Giove e di Feronia poteva trarre cagione ad accennare i magnifici avvenimenti futuri; nè avrebbe avuto penuria di egregi esempi, fra cui uno, semplicissimo forse su tutti, di Mosco, il quale, descritto il ratto d'Europa, mette in bocca a Giove poche parole, che pur bastano a far balenare alla nostra mente una gloriosa storia avvenire. [2] E ho voluto ricordare il detto

---

[1] *Una storia di amore e morte* (il «Ninfale fiesolano» del Boccaccio) nella *Nuova Antologia,* 1° marzo 1884.

[2] Idillio «Europa», vv. 149-57:

Τὴν δ'ὧδε προσεφώνεεν εὐρύκερως βοῦς,
Θάρσει παρθενικὴ, μὴ δείδιθι πόντιον οἶδμα.
Αὐτός τοι Ζεὺς εἰμὶ, καὶ ἐγγύθεν εἴδομαι εἶναι
Ταῦρος· ἐπεὶ δύναμαί γε φανήμεναι, ὅ τ'ἐθέλομαι.
Σὸς δὲ πόθος μ' ἐνέηκε τόσην ἅλα μετρήσασθαι
Ταῦρον ἐειδόμενον. Κρήτη δέ σε δέξεται ἤδη,

idillio greco, benchè diverso da quello che è fondamento alla « Feroniade », perchè appunto con le parole di Giove, che sono come il sugo della favola, a cui dànno una specie di carattere etiologico, si confronta la sentenza che, nel presente poema, il Monti attribuisce allo stesso Dio.

Ma, non contento di un idillio, nè di qualsisia narrazione meramente etiologica, egli volle por mano ad un poema che accogliesse nel suo giro non poche delle magnifiche e leggiadre favole, ch'erano state adoperate nelle più alte epopee. E poichè la natura del suo soggetto non gli consentiva di dare maggiori proporzioni al fatto fondamentale, che consisteva nell'amor di Giove per Feronia, allargò invece quanto più potè gli episodi. Se troppo semplice e breve il fatto erotico, perchè non emendarne la povertà con l'innestarvi le più belle favole mitologiche? Perchè, anzi, non iscegliere quelle ch'erano riuscite di tanto effetto in poemi famosi? Ecco, se non prendo errore, quali furono i suoi criteri d'arte; e, recandoli ad effetto, egli, così virgiliano nel gentile intendimento di cantare le tradi-

---

Ἦ μ' ἔθρεψε καὶ αὐτόν· ὅπα νυμφῆϊα σεῖο
Ἔσσεται ἐξ ἐμέθεν δὲ κλυτοὺς μάλα φύσσεαι υἷας,
Οἳ σκηπτοῦχοι ἅπασιν ἐπιχθονίοισιν ἔσονται.

zioni patrie, riuscì più che mai virgiliano nella maniera di cantarle. Cominciò a esser tale fin dalla intonazione, voglio dire dalla protasi, ricordando, come cagione suprema degli affanni di Feronia,

. . . . . la crudele
Moglie di Giove e un suo furor geloso.[1]

E veramente, nelle peripezie che seguitano, si vede sempre la mano di quella implacabile, che, proprio come nell'« Eneide » e specie nel primo libro, ricorre all'aiuto di altri dei, e muove terra e cielo per vendicarsi di Feronia. E Feronia rende quasi figura di Enea, predestinata com'era, nonostante l'indefessa persecuzione di tanta nemica, a far grandi cose in quel Lazio, la cui fama durerebbe quanto il mondo. Ed era naturale; poichè ella poteva lamentarsi innanzi a Giove, proprio come fece Venere nel poema virgiliano:

. . . . . Questi gli onori
E le tante in Ausonia are promesse,
Onde speme mi desti che la prima
Mi sarei stata delle dee latine?[2]

---

[1] Canto I. Cfr. *En.*, I, 3-4:

.....multum ille et terris iactatus et alto,
Vi superum, saevae memorem Junonis ob iram.

[2] Canto III. Cfr. *En.*, ivi, 234 e segg.:

Certe hinc Romanos olim, volventibus annis,

E poi, anche come presso Virgilio, il Tonante riafferma l'immutabilità del proprio volere e del fato, confortando la ninfa con la predizione delle cose future:

Calma il duolo, Feronia: immoti e saldi
Stanno i tuoi fati e le promesse mie.[1]

Allo stesso modo egli manda Mercurio; e questi allo stesso modo scende in terra a soccorrere i perseguitati:

Disse: e Mercurio ad eseguir del padre

Hinc fore ductores, revocato a sanguine Teucri,
Qui mare, qui terras omni ditione tenerent,
Pollicitus: quae te, genitor, sententia vertit?

[1] Canto III. Cfr. *En.*, ivi, 257 e seg.:

Parce metu, Cytherea; manent immota tuorum
Fata tibi.

Si notino anche le seguenti parole di Giove:

..... e già s'appressa
D'Anchise il pio figliuol, seco adducendo
D'Ilio i Penati; che faran nel Lazio
La vendetta di Troia, e spezzeranno
D'Agamennon lo scettro in Campidoglio.
Feroniade, III.

Cfr. *En.*, 283 e segg.:

Veniet lustris labentibus aetas
Quum domus Assaraci Phthiam clarasque Mycenas
Servitio premet ac victis dominabitur Argis.
Nascetur pulchra troianus origine Caesar, ec.

Notisi poi che i primi effetti della civiltà, introdotta nel Lazio da Feronia, sono in tutto simili a quelli che, secondo Virgilio, ci produsse l'opera di Saturno. Cfr. *En.*, VIII, 319 e segg.; e *Feron.*, C. I, a cominciare dal verso: « Col favor di Feronia iva frattanto ».

Il precetto s'accinse. E pria l'alato
Petaso al capo adatta, ed alle piante
I bei talari ond'ei vola sublime
Su la terra e sul mare e la rattezza
Passa dei venti, ec.[1]

Così, i massimi personaggi dell'Olimpo rappresentano uno stesso dramma, sì nella grande epopea virgiliana e sì nella breve azione epico idillica della « Feroniade ».

Ma quale fu l'effetto di una partecipazione così solenne, così epica, ai casi idillici ed elegiaci della vaga fanciulla, che poi divenne dea essa medesima? L'effetto, per mio giudizio, fu che, nonostante le industrie d'un'arte squisita, rimasero pur sempre distinte e quasi incompatibili fra loro quelle due specie di elementi che notai nella « Feroniade ». Rimasero, cioè, distinte le tradizioni nazionali dalle favole episodiche, l'idillio dalle forme epiche, le imitazioni di Virgilio da quelle di Mosco e di Ovidio. Chi non badi a questa doppia specie di elementi, non darà mai un giudizio compiuto della « Feroniade »; anzi potrebbe ingannarsi così, da lodarla per ciò che vale meno, e non intenderne invece

[1] Canto III. Cfr. *En.*, I, 298 e segg., e IV, 238 e segg., dove leggesi quella più larga descrizione di Mercurio, che Virgilio prese da Omero (*Odissea*, V, 43 e segg.) e che fu imitata anche dal Tasso, ma non con la stessa fedeltà del Monti.

i pregi veri e grandi. Ora le cose che in essa valgono meno, sono appunto le derivazioni dalle epopee antiche, cioè gli episodi mitologici adoperati a formarne la macchina. Vorrei dire, che il Poeta non avvertisse il pericolo che correva a far ripetere sulle scene da lui preparate quelle parti stesse, che le divinità olimpiche avevano incomparabilmente rappresentate in poemi famosi, i cui episodi rimasero immortali nella memoria di tutti.

E così, quando accanto alla Venere virgiliana, fatta più bella dal dolore, dalle lagrime e da una preghiera mista di lusinghe e di rampogne, vedo Feronia che ne ripete gli atti e le parole; parmi che questa novella dea latina, non che avvantaggiarsi dei vezzi imitati dall'altra, perda piuttosto non poca parte della sua stessa grazia nativa. Ella è una vaghissima creatura quando va pei campi, educatrice di piante e di fiori, e anche più quando col suo sorriso cresce beatitudine al padre degli uomini e degli dei. Una creatura siffatta è di ogni tempo; e il poeta moderno, pur guardando ad esempi antichi, può riuscire, come di fatto è riuscito il Monti, a farne una tutta nuova e tutta sua. Ma non così può rifare una figura epica, già stampata per virtù d'arte nella mente degli uomini; ed ecco perchè Feronia, quando prende a gareg-

giare con la Venere virgiliana, non è più eguale a se stessa, non è più così bella. Or quello che ho detto di lei, potrei dire anche di Giove e di Mercurio e di tutti i personaggi e di tutti quei celebratissimi episodi mitologici, che il nostro poeta moderno volle rifare con intendimento epico.

Non contento poi di aver trasportato l'epica nell'idillio, moltiplicò gli episodi quanto forse non avrebbe dovuto anche in un lavoro essenzialmente epico. E così ne fece due, paralleli, sulla vendetta che Giunone si prese della povera ninfa. Nel primo, la Dea, scesa nella spelonca dove convenivano i fiumi del territorio pontino, chiede loro soccorso: l'Ufente, che risponde in nome di tutti, glielo promette largo e pronto:

A te l'esaminar conviensi, o diva,
Il tuo desire, e l'adempirlo a noi;[1]

e difatti, straripando subito, essi allagano tutto il bel regno di Feronia. Nell'altro episodio, che

---

[1] Canto I. È proprio la risposta di Eolo a Giunone; e anche questa, che è delle reminiscenze più vivaci, non mi pare sia stata allegata dagli annotatori; eccola:

Tuus, o regina, quid optes
Explorare labor: mihi iussa capessere fas est.
Tu mihi, quodcumque hoc regni, tu sceptra Jovemque
Concilias, ec. *En.*, I, 76 e segg.

segue immediatamente, Giunone, vedendo ancora intatte alcune poche città, corre a Vulcano, il quale, per non esser meno cortese dell'Ufente, suscitato un gran terremoto, compie la distruzione del novello regno.[1] Questo parallelismo, oltre che riesce esuberante e disforme dai migliori esempi classici, porta l'amplificazione del maraviglioso a un punto, da cui non sarebbe molto lontana la parodia, per chi volesse tentarla.

Indugiandosi tanto negli episodi, il poeta mostra di aver dimenticato, che il cercare il massimo effetto in ognuno di quelli riesce a detrazione dell'ultimo e sovrano effetto estetico; e che ben diverso modo avevano tenuto i poeti sommi negli esempi medesimi da lui imitati. E difatti, in Virgilio, i due episodi dove Giunone, ricorrendo ad Eolo e ad Aletto, reca danni immensi ad Enea, sono divisi tra loro da tutta la prima metà del poema: l'uno è nel I, l'altro nel VII libro. Quanti avvenimenti s'erano compiuti nell'intervallo! L'ultimo di questi era stato l'ar-

[1] Vulcano, rispondendo alla madre, ricorda quella gran collera di Giove, ond'egli rimase zoppo; proprio come fa nel primo libro dell'*Iliade;* salvo che, presso Omero, séguita dicendo come, a resistere a Giove, si finisca sempre con averne la peggio; qui, invece, rinfocola in lei l'odio e lo sdegno del torto sofferto, e le fa sperare che, col suo aiuto, ne trarrà vendetta allegra.

rivo di Enea in Italia; onde Giunone doveva sentir più che mai urgente il bisogno di novella vendetta. Ricorre ad Aletto; ed ecco un nuovo cumulo di sventure sul capo dell'aborrito Troiano: ecco incominciar col VII libro come una novella odissea.[1] La natura poi dei medesimi epi-

---

[1] Le dà principio la terribil Dea esclamando:

Heu stirpem invisam et fatis contraria nostris
Fata Phrygum, ec.

En., VIII, 293 e segg.

Con parole simili entra in iscena per la seconda volta la Giunone del Monti. Tutto in lei è virgiliano; eccetto che qui non si tratta di un Enea, di un eroe che, superati tutti gli ostacoli, pareva oramai prossimo alla finale vittoria, bensì di Feronia, d'una povera ninfa già vinta e presso che distrutta. E. anche descrivendo l'affaticarsi e i vari uffici degli operai di Vulcano, il Nostro attinge da Virgilio:

. . . . . con le larghe pale
Altri il carbon nelle fornaci infonde
Scintillanti e ruggenti; altri, con rozze
Cantilene molcendo la fatica,
Dà il fiato e il toglie ai mantici ventosi,
Che trenta ve n'avea di ventre enormi:
Qual su l'incude le roventi masse
Del metallo castiga; e qual le tuffa
Nella fredda onda che gorgoglia e stride.

Feroniade, II.

Nell'annotazione corrispondente a questo luogo, il poeta parla dei soli mantici, dicendo che Omero, nel XVIII dell'*Iliade,* ne mise venti a soffiare nella fucina di Vulcano; laddove Callimaco, nell'*Inno a Diana,* e Virgilio, nell'VIII dell'*Eneide,* descrivendo la medesima fucina, non determinarono il numero dei mantici. Vero; ma, salvo quel benedetto numero che pare premesse tanto al poeta, quasi tutto il resto del luogo citato fu tolto dalle *Geor-*

sodi, le qualità e gli atti dei personaggi, tutto è proporzionato e conforme al fatto principale, che, come continuazione della guerra troiana, è lotta di eroi, di Dei e di popoli interi. Or chi non vede quanta sia la distanza tra l'epopea, a cui appartengono originariamente siffatti episodi giunonici, e l'idillio in cui furono trasportati?

La « Feroniade », che da quanto s'è discorso finora dovrebbe tenere dell' « Eneide », tiene invece, nelle sue parti migliori, delle « Georgiche »; perchè il magistero col quale fu condotta, considerato nel suo intimo, procede più direttamente dall' arte usata da Virgilio nella sua didascalica, che da quella che ammiriamo nella sua epica. All'ingegno del Monti forse si attagliava più l'una che l'altra forma d'arte; e ad ogni modo, in questo suo componimento, sono scarse d'intimo valore poetico le parti eroiche o imitate da poemi eroici; e sono invece pittura

---

giche, le quali non vedo qui neppur nominate dagli annotatori:

Ac veluti lentis cyclopes fulmina massis
Quum properant, alii taurinis follibus auras
Accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt
Aera lacu, gemit impositis incudibus Aetna:
Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum.
Georg., IV, 170 e segg.

incomparabile tutte quelle dove si descrivono fatti idillici e gli aspetti della natura e in specie della bella natura. Vi sono poi due episodi che chiudono i due primi canti, al modo stesso onde il poeta latino chiuse il quarto del suo poema didascalico.

Ed anzi, lasciando tanti altri fatti notevoli, buona parte del primo canto è una georgica addirittura: georgica di singolar pregio, perchè quasi personificata in una bellissima creatura, la quale, senza sentirsele dire da un poeta pedagogo, o senza recitarle essa stessa, applicava le regole della coltivazione. Educando cose tutte graziose, i suoi atti diventano grazie e vezzi; e così fa con l'opera propria una specie di georgica, corrispondente a quella che è come la parte più delicata dell'ampia descrizione virgiliana. Qui, in mezzo ai suoi fiori e alle sue piante, ell'era una beltà perfetta, sorella forse a qualche gentil creatura, vagheggiata dal poeta in quei suoi primi anni di Roma, tutti gloria e amore e sogni di futura grandezza.

Nelle descrizioni poi dei fiori e delle piante c'è spesso un non so che di molle e di affettuoso, che non parrebbe indegno neanche delle dipinture, dove Virgilio fa così gentili gli alberi stessi, dando loro affetti simili ai nostri. E c'è pure una

temperanza, insolita nel Monti, che qui cresce bellezza alla forma, e la rende anche più squisitamente classica. Nè minore è il pregio della varietà in quell'ampia dipintura, che comprende tutte le varie famiglie del giardino; dalla mammola, che « frà la neve dei virginei petti » acquista « nuove fragranze », al salcio che desta sentimenti foscoliani:

Nè te, quantunque umil pianta vulgare,
Lascerò ne' miei carmi inonorato,
Babilonico salcio, che piangente
Ami nomarti, e or sovra i laghi e i fonti
Spandi la pioggia de' tuoi lunghi crini,
Or su le tombe degli amati estinti,
Che ne' cupi silenzi della notte
Escono consolate ombre a raccôrre
Sul freddo sasso degli amici il pianto. [1]

Come i più leggiadri, così egli sa dipingere i' più terribili aspetti del mondo esterno e il sublime orrore delle tempeste. Ed è notevole che il suo teatro sia sempre lo stesso regno di Feronia, visto or nel sorriso, or nella collera della natura: prima, dominandovi la tenera ninfa, poi, Giunone, Vulcano e i loro nembi e i loro terremoti. Com'è magnifica quell'immensa marea di tutti i fiumi latini!

. . . . . Spumosa
E fragorosa la terribil piena

[1] Canto I.

Le capanne divora e i pingui cólti
E gli armenti e i pastori. E già le mura
Delle cittadi assalta e le percote,
Di cadaveri ingombra e della fatta
Strage ne' campi; già delle bastite
Crollano i fianchi; già sfasciati piombano,
E dan la porta all' inimico flutto.[1]

Nulla di più terribile che gli effetti della bragia, che Vulcano fece scintillare all'aere aperto, e il terremoto che suscitò scendendo nelle viscere della montagna:

. . . . . Ne sentiro il puzzo
I sotterranei zolfi e le piriti
E gli asfalti olëosi; e, dal segreto
Amor sospinti, che tra loro i corpi
Lega e l'un l'altro a desïar costrigne,
Ne concepîr meraviglioso affetto.
. . . . . .
. . . . . E pria le nari
Ne fur de' bruti e de' volanti offese,
Che tosto piene le contrade e i campi
Fêr di lunghi stridori e di lamenti.
N' ulularono i boschi e le caverne,
E tutti intorno päurosi i fonti
N' ebber senso d' orror.
. . . . . .
. . . . . In un baleno.

---

[1] Canto I. Qui il poeta ebbe presente un altro luogo virgiliano, nemmeno ricordato nelle solite annotazioni:

Jam validam Ilionei navem, jam fortis Achatae,
Et qua vectus Abas, et qua grandaevus Aletes,
Vicit hiems; laxis laterum compagibus omnes
Accipiunt inimicum imbrem rimisque fatiscunt.
En., I, 120 e segg.

Fiammeggiò la vorago, e scoppi e tuoni
E turbini di fumo e di faville
Avvolser tutto l'incombusto dio,
Più veloce dell'ali del pensiero
Per le sulfuree vie corse la fiamma
Licenzïosa, ed abbracciò le immense
Ossa de' monti e delle valli i fianchi
E d'Anfitrite i gorghi. Allor dal fondo
Senza vento sospinti in gran tempesta
Saltano i flutti: ondeggiano le rupi,
E scuotono dal dosso le castella
E le svelte cittadi. Addolorata
Geme la terra, che snodar si sente
Le viscere e distrar le sue gran braccia.[1]

Se la discordia fra gli elementi epici e idillici privò il poema dell'unità ideale e di una forma intrinseca perfetta, non gl'impedì di conseguire la perfezione della forma estrinseca, che è cosa assai diversa dall'altra. Certamente poi il Monti si dimostra qui non pure il miglior fabbro di versi sciolti, ma uno altresì dei più delicati artisti che siano stati in tutti i secoli della nostra letteratura.

La « Feroniade » e la « Musogonia » ci sembrano come due concezioni gemelle fra tutte le creazioni poetiche del Monti. In amendue, alla favola principale è congiunta una numerosa famiglia di altre favole minori. Poi, benchè la

[1] Canto II.

prima abbia le qualità e le forme epiche solenni, onde l'autore privò l'altra, quando volle ridurla al solo primo canto; pure non cessano di essere due produzioni similissime in ciò che ne costituisce l'essenza e i pregi principali. Un'arte medesima fa di Feronia e di Mnemosine due leggiadre creature, solitarie educatrici di fiori, e chiuse ad ogni altro affetto, fin che Giove non l'ebbe amate e fatte nel tempo stesso immortali. Da tale storia amorosa ne nasce un'altra di grandi avvenimenti civili; che è appunto quella parte, che, ammessa nella « Feroniade », fu esclusa interamente dalla « Musogonia », ridotta così alla sola azione mitologica. Eppure, la parte storica sarebbe stata nel secondo poema molto più ampia, come quella che avrebbe abbracciato le origini e i progressi del viver civile, non pure delle genti latine, come nella « Feroniade », ma ancor di tutto l'uman genere.

L'esclusione però di tanta ricchezza di fatti giovò, per mio giudizio, più che non nocesse al poema, parendomi che la storia della civiltà non sarebbe stata un soggetto acconcio a quella specie di epopea che il Monti meditava: epopea da fondarsi tutta sopra una semplice favola mitologica, amplificata artificiosamente a tale effetto. E senza che mi allarghi a produrre argomenti

di ragione e di fatto, mi contenterò di allegare l'insigne esempio del Foscolo, che nelle « Grazie » intendeva di comporre un poema simile; ma da ciò che ce ne ha lasciato si può già vedere quali mediocrissimi effetti avrebbe ottenuti; poichè la favola non era nè adatta a rivestire di forme sensibili la storia ideale del genere umano, da lui vagheggiata, nè capace di quelle epiche proporzioni, che le sarebbero state necessarie per conseguire un sì alto intendimento.

LE POESIE LIRICHE.

Le reminiscenze della storia romana e il sovrannaturale del Cristianesimo, che ricorrono continui nella lirica italiana del secolo XVIII, abbondano naturalmente anche nei versi giovanili del nostro autore, il quale fin dai suoi primi anni ebbe piena la mente di esempi classici e biblici e fu largo imitatore dei poeti contemporanei che, trattando soggetti di quella specie, vennero in gran fama. Era altresì naturale che tali soggetti avessero parte anche maggiore in tutto ciò che scrisse dal 1778 in poi, dal tempo cioè che, andato a Roma per trovar fortuna, ci fermò il suo soggiorno, e scrivendo versi di ogni genere, seguì quasi sempre la corrente romana. Oltre tali condizioni, direi, storiche, le quali gli facevano preferire quella sorta di argomenti, contribuiva a produrre il medesimo effetto la inclinazione per il meraviglioso, che fu sempre la sua passione poetica dominante.

Tuttavia, chi ben guardi, i fatti della storia romana s'incontrano nei primi suoi versi non tanto come soggetti immediati, quanto come immagini o termini di paragone. Rarissimi sono i componimenti come il sonetto sul « Passaggio di Clelia nel Tevere; »[1] frequenti invece quelli come l'altro sonetto a « Monsignor Ferdinando Spinelli governatore di Roma, » e le quartine per « Una solenne mascherata, rappresentante un trionfo. »[2] Nei quali due ultimi, le glorie di Roma antica ci stanno come ad illustrare i miseri fatti presenti di Roma papale; e fin le memorie dei Camilli e dei Cesari sono ridestate, come si vede nel sonetto, perchè ne derivi lode al governo del papa.

Ma questa, ch'era già vecchia usanza dei nostri poeti e segnatamente delle accademie, non poteva non offendere il gusto del giovine Monti, più delicato fin d'allora che non fosse quello dei suoi contemporanei. E con ciò possiamo renderci ragione del fatto, che tali componimenti li troviamo fra quelli che, dopo il primo « Saggio di poesie », pubblicato a Li-

---

[1] *Le poesie liriche di* VINCENZO MONTI, seconda edizione, a cura di G. Carducci. Firenze, Barbèra, 1862, pag. 12. Il sonetto ha la data del 1776: vedasi nella *Prefazione,* pag. VII, come e quando ristampato dallo stesso Carducci.

[2] *Saggio di poesie,* citato, pag. 64 e 192.

vorno nel 1779, l'autore non ammise più nelle edizioni posteriori.[1] Certo, egli scrisse sovente senza ispirazione vera, per lodare, per piacere ai potenti; ma nondimeno un ingegno come il suo, anche nella poesia di occasione e di pura

---

[1] A maggior chiarezza di quanto sarà detto in questo capitolo, è bene che i lettori abbiano sotto gli occhi i titoli di tutti i componimenti poetici, compresi nel citato *Saggio:* — Entusiasmo malenconico. - Per la Passione di nostro Signore. - Per S. E. il signor barone Ludovico d'Erthal. - In lode del signor abate Francesco Filippo Giannotti. - Sopra i dolori di Maria Vergine. - Per la passione di Nostro Signore. - Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio dei principi Thunn. - *De Christo nato.* - Per il santo Natale. - Sonetto: « Questo è il temuto Tabernacol santo ». - Per la ritrattazione di Giustino Febronio. - Per San Rocco. - Sonetti: « Che mai non puote in cor forte ed invitto » e « Donzella, il giorno che sul tuo bel viso ». - Discesa di Cristo all'Inferno. - Siegue la discesa al Limbo. - A Sua Eccellenza monsignor Ferdinando Spinelli. - Elegie: « Or son pur solo, e in queste selve amiche » e « Io vivo? io spiro ancora? e le dolenti ». - Alla fanciulla inferma. - All'incomparabile Climene Teutonica. - Poemetto anacreontico. - Alla nobil donna la signora contessa Eleonora Cicognari. - Alla medesima. - Sopra un fanciullo. - All'incomparabile Climene Teutonica P. A. - Ad un amico che prendeva moglie. - All'incomparabile Climene Teutonica. - Per le nozze del marchese Bevilacqua e la signora Laura de' principi Altieri. - Su lo stesso soggetto. - Al signor N. N. che vestì le divise militari nel giorno stesso delle sue nozze. - Per addottoramento in medicina. - Ratto di Orizia. - Per una solenne mascherata rappresentante un trionfo. - Il consiglio a Fille. - A Fille: L'infortunio. - Canzone: « Lasciami in pace, Amor. Per lo sentiero ». - Giunone placata, componimento drammatico.

arte, non poteva non abborrire da ciò ch' era essenzialmente inestetico, e non aver in poco pregio quelle sue cose stesse, in cui parvegli visibile un tanto difetto.

Un genere di poesia propriamente storico, nel quale avesse interpretato le impressioni venutegli dai monumenti dell' antica grandezza, che aveva sempre innanzi agli occhi, manca dunque nel primo « Saggio » livornese. E anzi, esclusi i versi per nuove nozze, nuove monache e simili soggetti, inevitabili e numerosi in ogni raccolta di poeta italiano di quel secolo, possiamo dire che quasi tutti gli altri componimenti, che vi si leggono, sono di argomento o religioso o erotico.

Quanto alla poesia religiosa, non credo ci sia chi possa negare che il nostro autore ben di rado o mai si mostra governato da un sentimento in tutto conforme alla natura del suo soggetto: colpa, del resto, comune alla massima parte dei poeti italiani che troppo spesso vollero cantare ciò che non sentivano. Pure grande è la differenza che corre fra alcuni ed altri di questi versi d'argomento religioso. Così, mediocri, a parer mio, sono quelli intitolati: « I dolori di Maria Vergine », «Per il santo Natale », « Per San Rocco », « Discesa di Cristo all'inferno e Discesa al limbo », ed altri ancora dove le immagini convenzionali non assunsero nuove veghezze. Tali

soggetti appunto erano quasi obbligatorii per i lirici di quel tempo: presso i più celebrati di essi si trovano fin le stesse immagini, le stesse figure rettoriche, le stesse locuzioni; nè davvero sarebbe facile provare che in ciò il Monti si allontanasse molto dalla comune schiera.

Ma parecchi altri lavori rivelano già l'opera di un poeta nascente, che talvolta imprimeva del suo suggello quelle stesse immagini di cui potremmo con certezza ricordare le fonti. Questo accade, per mio giudizio, nei componimenti in terza rima, in lode dell' abate Francesco Filippo Giannotti (« la Visione d'Ezechiello »), di « D. Pietro Vigilio dei principi di Thunn » e di « Ludovico d' Erthal, eletto vescovo d' Erbipoli ». Certo, anche in essi manca quel sentimento religioso, che il poeta, non avendolo nel cuore, non poteva comunicare alle creature della sua fantasia; tuttavia ci si ammira una gran ricchezza di splendide immagini e di armonie, una freschezza di tinte maravigliosa e una padronanza oramai quasi assoluta del verso. Sono l' aurora del sole imminente. In alcune terzine par di sentire la chiusa della « Bellezza dell' universo »:

Più bella è la virtude e più lucente
Fra i colori febei, qual mattutina
Rosa in faccia al solar raggio nascente;

Che fresca rugiadosa e porporina
Beve l'amica luce, e par che intenda
Com'essa è vaga e d'ogni fior reina.
Virtù, se avvien che in petto uman s'accenda,
Della vita è conforto; e del destino
Sola gli errori e le ferite emenda.[1]

In altre sentesi fin l'ampia maniera descrittiva della « Bassvilliana »:

Tremò del ciel la porta e spalancossi,
S'incurvâr rispettosi i firmamenti,
E dalle sfere un Cherubin calossi.
Volò sulle robuste ale de' venti,
Carche di foco e fumo avea le spalle,
E un cerchio in fronte di carboni ardenti.[2]

Come dicevo, sarebbe facile mostrare in codesti componimenti le reminescenze bibliche e la stessa intonazione del Varano; nondimeno si vede che il discepolo, cominciando a dar fuori del suo, prometteva che fra breve si lascerebbe dietro di lungo intervallo il maestro. Ma perchè poi in tal genere di componimenti riuscì assai meglio che non in quelli, eziandio di materia religiosa, di cui toccai in principio? La ragione mi par chiara: perchè la visione gli dava maggiore agevolezza a valersi della gran copia di armonie e di colori che aveva di proprio; il che

---

[1] *Saggio di poesie* cit., pag. 15.
[2] *Ivi*, pag. 24

non gli veniva così ampiamente consentito dal sonetto e da altre forme liriche. La maniera del Varano parvegli più conforme alla propria natura, che non fosse quella, essenzialmente diversa, del Minzoni, cui pure aveva imitato fin da' suoi primi anni. E tali fatti, non mai ben chiariti dai critici, vanno espressamente notati da chi voglia intendere il nostro autore non solo in quel suo primo ondeggiare fra diversi modelli, ma eziandio in quelle particolari qualità che ne prese, e non perdette mai più, anche divenuto sommo.

Venendo ora ai componimenti d'indole erotica, troviamo in essi quasi tutte le forme più consuete a siffatto genere: l'anacreontica, l'elegia che tiene di Properzio, la canzone, la lirica meditativa o sentimentale e la canzonetta che meglio si accosta alla maniera francese. E anche qui mi pare che il pregio sia maggiore in alcune, e minore in altre di esse forme: minore specialmente nella poesia meditativa. Così, mi sembrano cose assai mediocri l' « Entusiasmo malenconico », dove il poeta solitario, oppresso dalle più amare reminiscenze, si abbandona ad un sentimentalismo che ricorda la maniera del Young o di altri imitatori, e le « Elegie » nelle quali, gemendo di amore, si esprime con tutte quelle lungaggini e raffinatezze, che se molto

piacciono a chi le adopra, tanto e più spiacciono a chi le ascolta.

Scrivendo delle sue Elegie al Vannetti, il poeta diceva: «Io non so quale effetto in voi produrranno. So bene che non potranno inspirarvi certamente delle idee brillanti e giocose, perchè l'una e l'altra è assai malenconica; e so altresì che io non ho fatto come certuni, i quali hanno la smania di cantar versi amorosi, e d'amore non conoscono altro che il nome. Io le ho scritte, una sulle rive del più bel fiume della Romagna, l'altra poco dopo su quelle del Tevere: tutte due però nel silenzio della solitudine, in cui le passioni si fermentano più facilmente; nè per iscriverle m'è convenuto violentare l'immaginazione, perchè io ho avuto il core innamorato, e non lo spirito. Il core ha diretta la mano, il core ha parlato, ed io non ho ascoltato altra voce che la sua. Questo forse è l'unico pregio de' miei versi », ec. [1]

Che il poeta fosse innamorato quando scriveva le « Elegie », lo crediamo volentieri: prima perchè egli lo dice, poi perchè di amori n'ebbe sempre fin troppi. Ma l'averle scritte quando sentivasi martellato dentro, non era prova certa ch'ei fosse riuscito a riprodurre nella parola quel-

[1] *Saggio di poesie* cit., pag. 66-67.

l'interno picchiamento. Poteva pure la sua virtù artistica non essere stata eguale alla passione; poteva egli stesso aver creduto che, anche interpretando i moti del proprio cuore, fosse bene valersi di coloro che tale capacità ebbero in grado eminente. Or codesto valersi dei più insigni esempi, e talvolta anche senza averne piena coscienza, è accaduto e accade sempre, eziandio ad ingegni non volgari. Così, abbiamo sentito ripetere a poeti ed artisti quel famoso:

ed a quel modo
Ch'ei detta dentro, vo significando;

nè si può dire che volessero sempre ingannar gli altri, perchè, davvero, s'erano bene spesso ingannati essi medesimi, non pensando che non basta aver dentro il « dittatore », ma che occorre averci altresì un interprete di pari forza.

Del rimanente, le « Elegie » e « l'Entusiasmo malenconico » sono quasi tutti composti di pensieri derivati dal sentimentalismo moderno e un po' anche dal sentimentalismo antico: c'è, per esempio, del Young e suoi imitatori, e c'è di Properzio, ricordato dall'autore stesso; ed anche di Ovidio, come forse nel seguente esempio:

Franca il ciel mi donò mente serena,
E natura d'ingegno e d'intelletto
Scarsa non diemmi ed infeconda vena.

Felice me, se un cor diverso in petto
Dato mi avesse, o gli occhi miei facea
Ciechi al bel raggio d' un fallace aspetto! [1]

Non occorre per altro che in questi componimenti giovanili c' indugiamo a notar le reminiscenze d'autori d' ogni specie; essendo sufficiente al nostro proposito l' averne chiariti i caratteri generali.

Lo stesso giudizio, quanto alla poca verità e al minor calore di sentimento, si può fare della canzone « Lasciami in pace, Amor. Per lo sentiero »; benchè non manchino i luoghi nei quali, anche imitando, il poeta dimostra la sua squisita virtù pittorica; così dove dice:

Su la neve del collo intatta e viva
Sparsa ell' avea la bruna
Sua chioma, e il capo avvolto in crespi veli.
Dalle vesti il bel seno un poco usciva,
Come candor di Luna
Che dalle nubi tremula trapeli. [2]

Più franco e disinvolto egli procede nei componimenti anacreontici e dai metri brevi.

---

[1] Elegia I. *Saggio di poesie* cit., pag. 80-82. Cfr. *Epist. Sappho Phaoni*, 31, 79-80:

Ingenio formae damna repondo meae
. . . . . .
Molle meum levibus cor est violabile telis;
Et semper causa est, cur ego semper amem, ecc.

[2] *Saggio di poesie* cit., pag. 215-16.

Talvolta vi si abbandona a un certo « umore », e dà più libero corso alla sua vena, che non faccia quando, come abbiam visto, séguita gli esempi degli elegiaci latini, del Petrarca e dei sentimentalisti moderni. Di che vorrei inferire, forse contro l'opinione comunemente ricevuta, che codesta per l'appunto è la forma erotica nella quale egli fece le prime migliori prove. In ogni modo, io sono disposto ad ammirare, più che forse non facciano i più fervidi ammiratori del Monti, tutte quelle sue canzonette, che, come il « Consiglio a Fille », tra il serio e la celia, tra la satira e la lode, procedono rapide, briose, festive, tutte grazia e naturalezza.

Importante è il giudizio che l'autore medesimo ne fece nella sua lettera « à monsieur Jean Ferry de Fano », stampata anche nel « Saggio » livornese. Toccato delle vaghezze che, secondo lui, sono proprie delle canzonette francesi, soggiunge: « Nulla di meno a voi sembra che anche la mia Anacreontica non sia niente mancante di queste grazie transalpine, e dite che appunto essa vi piace perchè la trovate di gusto francese. Veramente la maniera di dar consigli ad una fanciulla, come fo io, è stravagante e tutta di moda forestiera.... D'uopo essendo pertanto aver della passione per dire delle cose tenere, e aver del capriccio e della *plaisan-*

terie per dirne delle graziose, io penso che di queste due qualità la seconda sia propria ai francesi più della prima.... Io ho amato per passione ed ho amato per capriccio, e in tutte due le circostanze ho composto dei versi. Questi hanno preso sempre il carattere loro dalla qualità dell'affetto che mi occupava. Nel primo caso io ho sparso delle lagrime nell'atto di scriverli; nel secondo non ho potuto dispensarmi dal ridere con me medesimo sulla bizzarria dei pensieri che una tranquilla e piacevole immaginazione mi somministrava. Quando scrissi il *Consiglio* a Fille non so se allora io mi trovassi con la voglia di ridere: so bene che io non avea certamente quella di piangere. Ecco la ragione per cui la fantasia ebbe tutta la libertà di spaziare con leggerezza sopra il soggetto, e spargerlo di quei galanti colori che voi chiamate Francesi, ec. » [1]

Con questo e con ciò che seguita nella citata lettera, egli mostrò d'intendere benissimo la natura della canzonetta francese, e, nel tempo stesso, di avere avuto, scrivendo, la più chiara consapevolezza dell'opera sua. Solo non s'appose al vero dove disse, che i suoi versi avevan sempre preso le qualità dell'affetto che lo dominava, mostrandosi per tal modo persuaso che i

[1] *Saggio di poesie* cit., pag. 196 e segg.

componimenti intitolati: l' « Entusiasmo malenconico » e le « Elegie » fossero una così spontanea e schietta interpretazione dell'amore passionato, come il « Consiglio » era veramente dell' amore che scherza.

Ma s' ingannava: chè, nei primi, il panegirico della solitudine, gli accenti disperati e gli atteggiamenti tragici sono imitazione e artificio, che forse avrebbero fatto sorridere una fanciulla, a cui si fosse detto esser ella l'oggetto di tanta ostentazione: nel secondo, invece, quel tono fra malizioso ed ingenuo, quel fingere di voler filosofare, proprio quando l'animo era più inchinevole alla voluttà, quel dare consigli ad altri, proprio quando se ne aveva più bisogno per sè, sono immediata e vivace dipintura di una verissima condizione dello spirito; e chi sa quanto se ne sarà compiaciuta la bella creatura a cui parlava il poeta! Per me, codesti suoi componimenti erotici sono tanto squisiti, da reggere al paragone non pure delle canzonette francesi, che sole potevano esser note al Monti, ma di quelle altresì più moderne e assai più belle, di cui abbiamo nel De Musset qualche esempio incomparabile. [1]

---

[1] Vedasi specialmente quella che, proprio come una delle citate canzonette del Monti, ha il titolo di Consiglio; cioè *Conseils à une parisienne*. Sono dolente di non poter allegarla qui, come vorrei, per mostrare quanta somiglianza

Di quanto ho detto circa le varie forme della poesia erotica del Nostro, parmi di avere una riprova nelle edizioni che a vari intervalli tennero dietro al « Saggio » di Livorno. Le correzioni fatte ad alcuni di quei primi componimenti, che vi furono ammessi, mostrano come il gusto del poeta si venisse sempre più affinando; ma il valore più propriamente estetico di essi non se ne mutò gran fatto. Così, l'« Entusiasmo malenconico » e le « Elegie », le quali di due divennero tre, conservano sempre un non so che di vuoto e di rettorico; laddove alla canzonetta « Il Consiglio » e all'altra « Sopra un fanciullo » le correzioni crebbero grazia e vaghezza: tanto esse erano originariamente ben fatte. E aggiungo che le canzonette dello stesso genere, come quelle: « Degl' incostanti secoli » e « Lo san Febo e le dive », fanno, quanto a poesia erotica, il meglio anche della nuova raccolta pubblicata a Siena nel 1783.

Prevedo come di questo mio povero giudizio debbano maravigliarsi coloro che, seguendo o l'opinione tradizionale o il proprio sentimento, stimano che gli « Sciolti al principe Chigi » e i « Pensieri d'amore » siano tra le migliori poe-

---

sia fra le due in fatto di brio, di grazia e di festività. Facciano i lettori il confronto da loro stessi, e lo faranno certo meglio di me.

sie erotiche del Monti, e forse anche le più eccellenti addirittura. Certo, chi non ammira quella nuova squisitezza di forma? Dirò, anzi, che con i predetti componimenti, il nostro autore s'impadroniva di un' altra specie metrica, cioè dei versi sciolti; e già più potente di qualunque altro poeta italiano degli ultimi secoli ancor nella canzonetta, nella terza rima e nel sonetto, si apparecchiava con quella nuova conquista a tenere la signoria di tutti i metri. Quei due lavori per altro appartengono ad un genere essenzialmente intimo, anzi al più intimo che si dia in arte. Or, come tali, sono altrettanto pregevoli? Traggono essi all' aperto pensieri e misteri chiusi lungamente nel più profondo dell'anima, o non rivestono piuttosto di armoniose note sentimenti antichi e già divenuti arte? Il Carducci disse che in quei due componimenti il poeta « tentò la gran passione », ma che « v' era troppo del *Werther* »; e soggiunse: « Perocchè il Goethe, aggregato agli arcadi quando fu in Roma, pare che lasciasse all' Italia gli spogli del suo romanticismo ossianico. E se ne giovò Jacopo Ortis, col quale e per il quale trasformossi tra noi la letteratura dell' amore. » [1]

---

[1] Discorso premesso ai *Poeti erotici del secolo XVIII:* Firenze, Barbèra, 1868, pag. xc. — Chi dubitasse ancora

A compiere queste giustissime avvertenze[1] del mio illustre amico, vanno notate altre due cose. Primieramente, il poeta tentò non pure la gran passione amorosa, della quale certo intendeva parlare il Carducci, ma quella altresì che oggi, anche in Italia, sogliamo chiamare, alla maniera tedesca, del dolore universale. In non pochi luoghi degli «Sciolti» e dei «Pensieri d'Amore» dimostrò chiaro siffatto intendimento; o, meglio, imitò anche in questo il romanzo famoso; onde possiamo dire che, in quei due componimenti, egli diede all'Italia come un primo «Jacopo Ortis», nel quale, ancor più che in quello del Foscolo (la cui prima redazione venne fuori diciassette anni dopo, quanti appunto ne corrono dal 1783 alla «Vera storia dei due amanti

---

dell'imitazione del Monti, veda le prove che nel *Fanfulla della domenica,* 2 agosto 1885, ne ha addotto il chiaro prof. Gnoli, ricordando altresì un suo scritto pubblicato or fa parecchi anni nella *Nuova Antologia.*

[1] Giustissime, non ostante una piccola inesattezza storica. I due suddetti componimenti del nostro poeta furono scritti nel 1783; ma il Goethe venne in Italia nell'86, e fu a Roma non prima del novembre. Sono memorabili quelle parole che da Civita Castellana scrisse il 28 ottobre: «Morgen Abend also in Rom! Ich glaube es noch jetzt kaum, und wenn dieser Wunsch erfüllt ist, was soll ich mir nachher wünschen!». V. *Goethe's sämmtliche Werke in dreissig Bänden. Vollständige, neugeordnete Ausgabe.* Stuttgart; J. G. Gotta'scher Verlag. 1857-8. Vol. XIX, pag. 112.

infelici»), a me parve sempre scarsa la verità e intensità di passione, che fece vivere il «Werther», anche dopo che fu morto il sentimentalismo che l'aveva generato.

L'altra cosa che intendevo notare è, che nei predetti componimenti si avverte l'ossianismo non pur nelle nuove sembianze assunte in Germania, ma forse eziandio nella forma originaria, che il nostro poeta dovette attingere dagli stessi poemi di Ossian; e ne fa fede, tra gli altri, questo, che è de' luoghi più belli:

Alta è la notte, ed in profonda calma
Dorme il mondo sepolto; e in un con esso
Par la procella del mio cor sopita.
Io balzo fuori delle piume e guardo;
E traverso alle nubi che del vento
Squarcia e sospinge l'iracondo soffio,
Veggo del ciel per gl'interrotti campi
Qua e là deserte scintillar le stelle.
Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque,
E verrà tempo che da voi l'Eterno
Ritiri il guardo e tanti soli estingua?
E tu pur anche coll'infranto carro
Rovesciato cadrai, tardo Boote,
Tu degli artici lumi il più gentile? [1]

---

[1] *Poesie liriche di V. M.*, ediz. cit., pag. 222. Cfr. la bella invocazione alla luna, con cui comincia il poema di *Dar Thula:* «Daughter of heaven, fair art thou! the silence of thy face is pleasant! Thou comest forth in loveliness.... Have thy sisters fallen from heaven?... But thou

La raccolta senese del 1783 comprende, fra gli altri componimenti nuovi, anche la « Bellezza dell'universo », fatta già fin dall'agosto del 1781.[1] Fin d'allora dunque il nuovo sole s'era levato sull'orizzonte. Ma chi voglia vedere quanto cammino facesse e in quante varie sembianze risplendesse in breve intervallo di tempo, si ricordi che del 1784 è l'ode « al signor Montgolfier », e che l'« Aristodemo » fu compiuto ai princípi dell'86. Il che significa che, già a questo tempo, il poeta, oltre all'aver portato a

---

thyself shalt fail one night, and leave thy blue path in heaven, ec. »

[1] *Versi dell' abate Vincenzo Monti.* In Siena MDCCLXXXIII. Nella stamperia di Vincenzo Pazzini-Carli e figli. - Anche di questa seconda edizione giova dar qui tutto l'indice. Parte I: Il Pellegrino apostolico. - Entusiasmo malinconico. - Per la passione di N. S. - In lode del sig. ab. F. F. Giannotti. - La Bellezza dell' universo. - Prosopopea di Pericle. — Parte II: A don Sigismondo Chigi (sono gli Sciolti propriamente detti e i Pensieri d'amore). - Le Elegie (sono le due del « Saggio » livornese rifatte qui in tre). - Canzonetta I: « Lo san Febo e le Dive ». - Canz. II: Il Consiglio: « Le tue vaghe alme pupille ». - Canz. III: Sopra un fanciullo: « Oh prima ed ultima ». - Per la ritrattazione di G. Febronio. - Sonetto: « Morte che se' tu mai? Primo dei danni ». - Sonetto: « L'ira di Dio su te mormora e rugge ». - Per un celebre scioglimento di matrimonio. - Al sig. ab. Berardi. - Per monaca. - Amor peregrino.

Dando questo indice e quello dell' edizione livornese, abbiamo lasciato di notare, come inutili al nostro proposito, le molte dedicatorie e prefazioni che vi sono premesse o frammesse.

tutta la perfezione onde fossero capaci le varie forme liriche e la visione e il poema descrittivo, aveva ottenuto un buon successo altresì nella drammatica. Anzi, poichè l'ode al Montgolfier è il primo fra i migliori esempi, ch'egli ci abbia mai dati, di far poesia con immagini tratte dal soggetto medesimo; così è da aggiungere che, anche in quei fecondissimi anni, iniziò la sua più nobile lirica, la quale doveva attingere dalla realtà delle cose e dall'onda storica sempre più larga e impetuosa dei tempi nuovi.

Non potrei far qui particolare discorso dei molti altri componimenti lirici, venuti poi fuori fino al tempo che, come vedremo, il nostro autore si diè tutto ad una poesia essenzialmente storica. Solo dirò che degne delle prime, le quali mi parvero sì belle, sono le nuove canzonette, « all'Amica », la « Fecondità » e « l'Amor vergognoso »:[1] la quale ultima specialmente, in alcuni luoghi, ci fa rammentare di Saffo,[2]

---

[1] La prima è del 1788 (Vicchi, *Op. cit.*, decen. 1781-1790, pag. 474); le altre due facevano già parte della terza raccolta dei *Versi dell'abate V. M.*, ch'è quella del Bodoni: Parma, 1787, Ved. Parte I, pag. 83 e segg., e Parte II, pag. 84 e segg.

[2] Vacilla il cor, s'offuscano
Le luci, e manca il piede:

ed ha fremiti potenti di voluttà. Dei sonetti in morte di Giuda ho già parlato per incidenza, nel primo dei miei capitoli; qui soggiungo che, se hanno ancora un po' del Minzoni, tengono assai più della maniera migliore del Klopstock, da cui trassero l' origine. E, in ultimo, va fatto particolar ricordo delle due odi: « Invito di un solitario ad un cittadino » e « Ad Amarilli Etrusca », notevoli per pregio poetico e ancor più per essere i primi segni del gran mutamento che si compiva nell' animo del poeta. Egli era già divenuto serio e pensoso, udendo quel profondo mugghiare della tempesta che s' andava appressando. Sia che lodi la pace de' boschi, sia che la potenza della poesia e dell' amore, mostrasi già dominato da pensieri nuovi e più gravi, benchè ancora incerti e perplessi.

Quali erano poi questi nuovi pensieri? In che consisteva quel gran mutamento? Coi primi moti della rivoluzione francese il poeta ricevè

Tutta è ne' sensi attonita,
E dove sia non vede, ec.

Cfr. Saffo, II, 9 e segg.:

ἀλλὰ καμμὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον δ
αὐτίκα χρῶ πὸρ ὑποδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσιν δ' οὐδὲν ὄρημι, βομβεῦσιν δ' ἀκοαί μοι.

nuovi e più fecondi impulsi; [1] e da indi in poi, volle quasi sempre togliere a suo soggetto le cose di quella inaudita epopea, durata, sotto varie forme, circa un quarto di secolo. Ora esprimendo l'impressione che producevano in lui i maravigliosi rivolgimenti, ora descrivendo questi in loro medesimi; o lirico o epico, egli, per sì lungo spazio di tempo, non torse mai l'occhio dallo spettacolo storico. Così, dal 1793 in poi, quasi tutti i suoi componimenti, divisi in due grandi forme, vennero fuori come due fiumane, che premute da alta vena, corrano parallele, ma diversamente rapide e sonanti; e l'alta vena era quella materia nuovissima, quella

---

[1] Possono riferirsi non pure al Monti, ma eziandio a tutti i nostri migliori di quel tempo, le seguenti parole del mio amico FRANCHETTI: « Così, se le lettere quasi tacevano a Parigi fra i supplizi e le battaglie, dinanzi a sì meravigliosi spettacoli fortemente erano scossi gli animi e riscaldati gl'ingegni; e già incominciava a ritemprarsi il gusto in questa nostra terra, altra volta, tra le genti moderne, maestra delle arti del bello. » Le ho citate dalla sua bellissima *Storia d'Italia del 1789 al 1799*. Milano, Vallardi, 1878, pag. 65. A meglio ritrarre le speranze, i timori e, in generale, il pensiero degli avi nostri, l'egregio scrittore si vale largamente della nostra miglior poesia di quel tempo; e fa sì che la storia politica e la storia letteraria s'illustrino a vicenda. Pagine come quelle dov'egli, tenendo siffatto modo, chiarisce mirabilmente il concetto politico dei nostri poeti, sarebbe desiderabile che le scrivessero anche gli storici della nostra letteratura.

storia dei suoi tempi così ricca, varia e stupenda.

La poesia più propriamente storica del Monti comincia, come ho detto, con le prime scosse della rivoluzione francese e finisce con la caduta di Napoleone. Nel suo primo e più breve periodo, dal 93 al 96, essa è informata ai sentimenti guelfi o papali, che governano la « Bassvilliana »; alla quale, come cori o intermezzi di una grande rappresentazione, si congiungono i sonetti che hanno per argomento la « Sollevazione di Roma nella notte del 13 gennaio 1793 », la « Morte di Ugo Bassville » e il « Terrorismo ». Ma nel 96 comincia la poesia storica antipapale, a cui segue, dopo parecchi anni, quella più propriamente imperiale; e l'una e l'altra contengono quanto di concetto ghibellino era ancor possibile.

Notevole è nella poesia che dissi antipapale l'eloquenza che risulta dall'antitesi tra la nuova e l'antica Roma. Quanto era stato brutto in altri scrittori nostri e nel Monti stesso l'accoppiamento di due idee e di due forme così contrarie, e il ridestare le inarrivabili memorie dei Cincinnati, degli Scipioni e di altri vincitori del mondo, in proposito di ogni nuovo monsignore o governatore pontificio; tanto fu poi bello il contrapporre la grandezza antica

alla miseria presente, gli eroi ai sacerdoti; e della Chiesa medesima rammentare il tempo antico e così diverso da quello, quando,

Per confondere in sè duo reggimenti,

essa cadeva nel fango e sè bruttava e la soma. Ritraendo tale antitesi, tali contrasti e tanta decadenza, la lirica del nostro poeta assumeva bene spesso quel tono di dolore, di sdegno e di rampogna, che è forse la qualità più propria e costante della poesia nazionale italiana, e che desta echi più profondi nella nostra coscienza. Una lirica senza dolore e senza sdegno non poteva, in quel tempo, essere una produzione geniale, una sincera interpretazione dei cuori italiani, il grido di un figlio veramente degno di sì nobile e sventurata madre.

Così, l'eloquenza di questa specie di antitesi faceva bella anche la lirica del Monti. Vedasi, ad esempio, il sonetto « Costei che muta fra 'l giumento e il bue », e, nella canzone « Per il Congresso di Udine », quella magnifica apostrofe:

Oh più vil che infelice! oh de' tuoi servi
Serva derisa! Sì dimesso il volto
Non porteresti e i piè dal ferro attriti,
Se del natio valor prostrati i nervi
Superba ignavia non t'avesse e il molto
Fornicar co' tiranni e coi leviti.

Onorati mariti,
Che a Caton preponesti a Bruto a Scipio!
Leggiadro cambio, accorto senno in vero!
Colei che l'universo ebbe mancipio,
Or salmeggia; e una mitra è il suo cimiero.

In questo e in altri componimenti lirici le idee dei nuovi tempi ebbero tale interpretazione, che sarebbe difficile trovarne una più bella negli ultimi secoli della nostra poesia. Poi, anche come lavori essenzialmente lirici possono considerarsi i poemetti: «Il Fanatismo» e la «Superstizione»; [1] anzi, chi ben gl'intenda, rendono l'immagine di cori altissimi, interpreti della coscienza moderna. E basterà a loro lode, che, sotto alcuni rispetti, essi ricordano quegli inarrivabili scoppi danteschi di collera o di rampogna; i quali, risonando di secolo in secolo nel petto degl'Italiani, parvero davvero la voce di un coro immortale in mezzo allo spettacolo di una storia tutta discordie e guerre fraterne e oppressioni di papi e di re, di signori nazionali e stranieri, che facevano l'ultimo del mondo un popolo ch'era stato e sognava sempre di tornare a essere il primo!

Con la fine della grande lotta napoleonica ebbe termine la miglior lirica storica del Monti,

---

[1] Di questi poemetti ho parlato altresì in proposito del *Prometeo*.

e ricominciò quella varietà di soggetti che notai nel suo tempo giovanile. Non c'è più il vigore e le altre qualità proprie dell'arte che attingeva da una storia così ricca e poetica; ma non vi manca mai quella classicità di forma, che lo scrittore aveva portato da un pezzo all'ultima perfezione. Notinsi, ad esempio, le due canzonette: « Il cespuglio delle quattro rose » e « Il ritorno d'Amore », veramente mirabili di grazia e finitezza.

Ma, quanto al pregio della verità, le migliori fra tutte le liriche dell'ultimo periodo sono quelle di argomento intimo. Da esse è sbandita ogni finzione mitologica, ogni reminiscenza classica; perchè il poeta, non aspirando a fare le solite gagliarde impressioni, ritrasse il suo sentire nella più semplice delle forme; e gl'intervenne ciò che non di rado interviene ad artisti anche egregi, di produrre cioè i migliori effetti quando meno li cercava. Oserei dire che il nostro poeta non si attenne mai così bene alla maniera dei sommi, che è di ritrarre immediatamente i moti intimi dell'immaginazione e del cuore, come fece nelle ultime sue liriche: dove egli, che parve così scarso di affetti intensi da esser detto poeta dell'orecchio e non del cuore, mostrò che talvolta sapeva esser potente su questo, non meno che su quello. Vedasi come,

profondandosi, per dir così, nel suo cuore medesimo, sapesse interpretarlo quando, in perfetta solitudine e privo fin della luce del giorno, pensava alla lontana consorte:

In chiusa parte ho i rai del giorno a schivo,
Tutto in lei fiso; ed altro al cor diletto,
Altro dolce non ho, che il fuggitivo
Fantasma, in sogno, dell' amato obbietto. [1]

E, ancor nella solitudine e fra le tenebre, come sente il refrigerio di una parola amorosa! Sognava che l' Amicizia venisse a consolarlo; ma, destatosi, in quell' immagine divina riconosce Violante Perticari:

Ed ecco innanzi al doloroso letto,
Cheta cheta, in vestir bianco e vermiglio,
Farsi una donna di celeste aspetto;
Che per mano mi prende, e in dolce piglio
— Fa' cor, mi dice: l'amistà son io,
Degli afflitti conforto; e a starti accanto,
Caro infelice, la pietà m' appella. —
Tenera allor m' abbraccia e terge il pianto.
Fugge il sonno; apro gli occhi; e al fianco mio
La ritrovo seduta: e tu sei quella. [2]

C' è l' imitazione del Petrarca, è vero; ma, dentro, il cuore che dettava non era meno amoroso, nè meno afflitto che quello del Petrarca.

---

[1] *Le poesie liriche di V. M.*, ediz. cit., pag. 408.
[2] *Ivi*, pag. 409

E l' amicizia, che rimane unica consolatrice nella miseria suprema, non appare men bella qui che nei versi dello Schiller, dove splende ideale superstite a tutti gli altri ideali dello spirito, dileguati per sempre. [1]

Ma ebbe insieme un'altra consolazione, che direi miltoniana, perchè affatto simile a quella cui il grande Inglese, nella sua cecità, diede forma immortale in alcuni suoi versi. [2] Vedasi come il nostro poeta si avvicini a tanta altezza nel sonetto « Sopra sè stesso »:

Vile un pensier mi dice: Ecco bel frutto

---

[1] *Die Ideale:*

Von all dem rauschenden Geleite
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite
Und folgt mir bis zum finstern Haus?
Du, die du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise, zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend theilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand.

[2] *Parad. Lost,* III, 39 e segg.

Thus with the year
Seasons return; but not to me returns
Day, or the sweet approach of even, or morn.
. . . . . .
But cloud instead, and ever-during dark
Surrounds me, from the cheerful ways of men
Cut off! . . . . . .
. . . . . .
So much the rather thou, celestial light,
Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate; there plant eyes; all mist from thence
Purge and disperse; that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight.

Del tuo cercar le dotte carte; ir privo
Sì della luce, che il valor visivo
Già piega l'ale alla sua sera addutto.
Se l'acume, io rispondo, è già distrutto
Della veduta corporal, più vivo
Dentro mi brilla l'occhio intellettivo
Che terra e cielo abbraccia e suo fa il tutto. [1]

Tuttavia, pur compiacendosi della nuova e più alta vita mentale, egli rivela una specie di tristezza, la quale, ignota al Milton, consuona mirabilmente con la malinconia moderna, che presso noi ha le sue prime note nel Foscolo e l'interpretazione più compiuta nel Leopardi. Così conchiude lo stesso sonetto dicendo:

Poi su l'abisso dell'obblio m'assido,
E al solversi che fa nel nulla eterno
Tutto il fasto mortal, guardo e sorrido. [2]

E come più la vecchiezza si avanzava, così egli si restringeva a vivere sempre più di affetti intimi. Cosa veramente notabile: la vecchiezza, non che inaridisse la vena dell'affetto, anzi la

---

[1] *Le poesie liriche di V. M.*, ediz. cit., pag. 412.

[2] Nel sonetto *Alla Sera*, il Foscolo dice:

Vagar mi fai co' miei pensier sull' orme
Che vanno al nulla eterno.

E il Leopardi chiude l'*Aspasia* con quei terribili versi:

Già del fato mortale a me bastante
E conforto e vendetta è che su l'erba
Qui neghittoso immobile giacendo,
Il mar la terra e il ciel miro e sorrido.

fece più abbondante, come vedesi nei componimenti: « Più la contemplo, più vaneggio in quella »; « Nel fiso riguardar l'amato obbietto »; « Donna, dell'alma mia parte più cara ». Così, negli ultimi anni del suo vivere, egli era l'aquila che, stanca di tanti arditissimi voli, stanca di alzar le penne fino al sole o di mescersi coi nembi e le procelle, ritornava al nido per riposarvisi, chiudendo le grandi ali sul capo dei suoi cari.

Giunto qui, potrei por fine al mio discorso sopra la lirica del nostro poeta, senza aggiungere nulla intorno alla forma e alla incomparabile sua padronanza di ogni metro, universalmente ammirate; perchè, davvero, dove tutti lodano e non manca, anzi, chi renda buone ragioni della lode, il critico che vien dopo, dovrebbe tacere e passar oltre. Ma il cenno, che intendo farne, sarà così breve, che non mi pare di contravvenire per ciò alla regola, che io stesso ho voluto qui ricordare. Come dissi in più luoghi di questo mio lavoro, egregi furono gli effetti che il Monti produsse nelle varie forme metriche narrative e rappresentative; ed ora aggiungo che non minori mi paiono quelli da lui prodotti anche nella lirica. Tuttavia, una non piccola differenza mi sembra di ravvisare fra il sonetto e la canzone, da una parte, e le altre

specie liriche, dall' altra. In tutte queste ultime, le innovazioni e i perfezionamenti, cominciati nei secoli anteriori, erano stati continuati fino al tempo del poeta; ed all' opera rinnovatrice avevan posto mano i nostri migliori ingegni. E basterebbe ricordare i rinnovamenti del Chiabrera, e sopra tutto la varietà da lui introdotta nella strofe e negli atteggiamenti della canzonetta, e poi il novello valore onde il Parini improntò questa stessa forma. Del primo sono forse anche più particolarmente notevoli alcune canzonette, in ispecie quelle che hanno la strofe di settenari piani, alle quali pare a me non si possa comparare nulla di meglio nel genere stesso. Del secondo, non poche odi, profonde di pensiero, sublimi d' intendimenti, ricche di rappresentazioni obbiettive, robuste di verso, sono come altrettanti poemetti morali e civili: segni nobilissimi di ciò che la coscienza italiana cominciava a potere, rinnovando insieme tutti gli elementi ideali e formali dell' arte.

Anche nell' opera d' introdurre metri classici s' erano conseguiti effetti non mediocri: massime nell' ode saffica; la quale, come ognun sa, dopo i tentativi più antichi, fu portata dal Fantoni a un grado d' insolita bellezza. In tutte codeste forme, dunque, c' erano state o rinnovazioni o perfezionamenti fino ai tempi del no-

stro poeta; e s' egli riesce, come sempre, leggiadro insieme e vigoroso più degli altri, si badi che non poca parte dell' effetto va recata alla sua incomparabile maestria nella versificazione. Ma per la canzone e per il sonetto egli fece anche di più; perchè dal rigoglio, al quale giunsero nel secolo XIV, queste due forme erano venute sempre decadendo fino a quel tempo. Anche nel Bembo e nel Guidiccioni non sono più quelle; e i critici che le trovano ancora magnifiche nel Cinquecento, nè debbono aver avvertito come il loro valore ideale sia scarso in comparazione di quello comunemente ammirato nei sonetti e nelle canzoni, specialmente nazionali, del Petrarca; nè intesa la gran differenza che, quanto a spontaneità e grazia nativa, divide i componimenti petrarcheschi da quanti altri dello stesso genere ne vennero fuori nei secoli seguenti.

Ad ogni modo, qual si fosse stato il valore della canzone nel Cinquecento, essa nei tempi seguenti non conseguì mai più neanche quella bellezza formale che ebbe allora. Lasciando le profonde modificazioni che v' introdussero i lirici del Seicento, mi restringo a notare che, dopo tanta decadenza della canzone di vecchio tipo, i più belli esempi che ne abbiamo avuto negli ultimi tempi, sono forse quelli che ne ha

dato il Monti. Nondimeno, se gli fa sommo onore l'aver destato nuovi guizzi di vita per entro a un organismo che pareva dovesse esser morto, non ne segue che le sue canzoni possano annoverarsi fra le sue liriche più perfette.

Prova migliore fece nel sonetto. Anche questa era stata una di quelle combinazioni metriche, le quali avevano vestito i primi e più gentili pensieri dell'arte italiana; ma, dopo gli splendori incomparabili del secolo XIV, e quelli più modesti del XVI, la sua luce si era andata sempre affievolendo nei tempi che seguirono. Forse il primo, che dopo tanta decadenza infuse nuova vita nel sonetto, fu il Parini, che, come ad altri metri, così ancor a questo comunicò una vigoria semplice e, direi, nuda e quasi atletica. Nell'artista c'era sempre il pensatore, da cui procedevano egregi effetti anche nella parte formale dell'arte italiana, così svigorita da circa due secoli. Vedasi a prova il sonetto « Per l'entrata in Roma di Giuseppe II » nel 1769, che, non ostante certa crudezza di forma e un andamento quasi minzoniano, è bello e degno di appartenere a quella nobilissima specie di sonetti, nei quali dal Petrarca fu così mirabilmente interpretato il pensiero di Roma e d'Italia tutta. E qual nuova bontà di forma è in quell'altro per la macchina areostatica: « Ecco, del mondo

meraviglia e gioco; » dove, con pensiero arditissimo, ricordando rapidamente le conquiste dell' ingegno umano sulla natura, il Parini apre allo sguardo come un nuovo immenso orizzonte, di là dal quale s' intravede fosco e spaventoso l' orizzonte leopardiano! [1]

Ma, per opera del Monti, ripigliò il sonetto tutte quelle dolci tempre e tutta quella grazia che gli erano proprie, ed ebbe eziandio quella varietà di atteggiamenti e di colori, onde il felicissimo poeta seppe far bella mostra pur nei singoli componimenti di una specie stessa. E due sono, fra molte altre, le precipue forme che qui assume il sonetto. L' una, descrittiva e drammatica, stringe nel suo giro una storia, un ordine di fatti più o meno maravigliosi; come si vede in quelli sulla morte di Giuda, coi quali il poeta, superando tutti gli altri esempi italiani della stessa specie, ottenne il massimo grado di perfezione onde questa fosse capace. Che se tali sonetti anche nel Monti non piacciono del tutto, se anzi offendono per qual-

---

[1] O madre delle cose! Arbitrio prenda
L' uomo per me di questo aereo regno,
Se ciò fia mai che più beato il renda.
Ma se nocer poi dee, l' audace ingegno
Perda l' opra e i consigli, e fa ch' io splenda
Sol di stolta impotenza eterno segno.

che lato i lettori di finissimo gusto, la cagione del fatto va cercata piuttosto nel genere a cui essi appartengono, che nell' opera del poeta; perchè la necessità di chiudere in pochi versi molte cose o molti fatti esclude in tutto o in parte quei motivi intimi, da cui prende valore qualsivoglia rappresentazione della storia e dell'arte. E potrei allegare ad esempio il fatto che gli stessi famosi sonetti su Giuda rendono immagine di un' azione scomposta, precipitosa e quasi meccanica, al paragone di quella veramente drammatica che si ammira nel « Messia », dal quale, come dissi, aveva il Monti tolto il suo soggetto.

La seconda e migliore specie è quella a cui appartengono, fra gli altri, i sonetti di genere intimo, che citai parlando dell' ultimo periodo poetico del nostro autore. Qui troviamo il sonetto così pregno di sentimento, così fedele interprete dei fatti morali, da costituire quasi un'antitesi a quello tutto estrinseco della prima specie. Di fatti, un capolavoro di verità, di gentilezza e di armonia parmi quello dove il padre contempla la bellissima immagine della propria figliuola in un dipinto dell'Agricola:

Più la contemplo, più vaneggio in quella
Mirabil tela: e il cor che ne sospira

Sì nell' obbietto del suo amor delira,
Che gli amplessi n' aspetta e la favella:
Ond' io già corro ad abbracciarla. Ed ella
Labbro non move, ma lo sguardo gira
Vêr me sì lieto che mi dice: — Or mira,
Diletto genitor, quanto son bella. —
Figlia, io rispondo, d' un gentil sereno
Ridon tue forme: e questa imago è diva
Sì che ogni tela al paragon vien meno.
Ma un' imago di te vegg' io più viva,
E la veggo sol io: quella che in seno
Al tuo tenero padre amor scolpiva.[1]

Un capolavoro dissi questo sonetto, e ora aggiungo che non perderebbe di bellezza al paragone di un altro del Petrarca,[2] a cui si accosta così, che insieme sembrano due creature gemelle della musa italiana.

Conchiuderò questo cenno sulla lirica del Monti, dicendo che, con la sua gran maestria

---

[1] *Le poesie liriche di V. M.*, ediz. cit., pag. 414.
[2] *In morte di madonna Laura,* son. LXII:

Tornami a mente, anzi v' è dentro, quella
Ch' indi per Lete esser non può sbandita,
Qual io la vidi in su l' età fiorita,
Tutta accesa de' raggi di sua stella.
Sì nel mio primo occorso onesta e bella
Veggiola in sè raccolta e sì romita,
Ch' i' grido: Ell' è ben dessa, ancora è in vita,
E 'n don le chieggo sua dolce favella.
Talor risponde e talor non fa motto.
I' com' uom ch' erra e poi più dritto estima,
Dico alla mente mia: Tu sei ingannata, ec.

di verso e con la sua vena inesauribile di armonie, egli conseguì effetti stupendi in tutte le forme d'arte che gli piacque di adoperare. Nella scelta delle quali, e specialmente quando volle tentar l'epopea e il « bardito » polimetro, avrà potuto ingannarsi, giudicando non bene della loro corrispondenza sì con l'indole del proprio ingegno e sì con l'argomento preso a trattare; ma, con tutto ciò, rimane sempre certo, che la sua versificazione è in ogni parte maravigliosa e sempre pari o superiore ai più squisiti esempi che ne abbia mai dato la nostra poesia. Or la suprema bontà del verso somiglia a ciò che nella pittura è la perfezione del colorito, che può eziandio nascondere o temperare i difetti di un disegno non egualmente perfetto. Come le stesse forme estetiche, anche quando non derivate dal soggetto, ma aggiuntegli più o meno artificiosamente, così anche le forme metriche, le quali possano parere men che adatte all'argomento, prendono sempre vaghezza da una sovrana potenza di verso. La quale è qui come uno splendidissimo sole, che veste di sè tutte le cose, e anche dalle meno leggiadre trae fuori lampi e faville.

CARATTERI GENERALI

DELL'INGEGNO E DELLA POESIA DEL MONTI

Non pochi dei nostri critici attribuiscono maggior importanza che non meritino agli avanzi del Marinismo e dell' Arcadia, al Frugoni, al Minzoni, e, in generale, a tutta quella poesia, che oggi è morta in gran parte, e che, anche in sullo scorcio del secolo XVIII, fu giudicata inferiore di pregio a quelle altre recenti opere poetiche, le quali ritrassero la vita e la coscienza dei nuovi tempi. Forse la cosa più notabile negli Arcadi e negli altri men che mediocri sono gli effetti, ch' essi produssero sui migliori e più giovani ingegni dello stesso secolo; e in ogni modo, non potrebbero esser trasandati dallo storico gli esempi avuti innanzi da un Parini e da un Monti nella loro giovinezza. Tuttavia, per restringermi, com' è mio dovere, al solo Monti, dico che la maggior parte di tali esempi egli ammirò a parole più che non seguitasse nella pratica, e che l' imitazione effettiva

non fu mai pari alla lode sovente smisurata, ond' egli talvolta volle onorarli. Perchè nel giovane poeta, consapevole della propria virtù, ben presto prevalsero gli esempi incomparabilmente migliori dell' arte classica e dell' arte straniera moderna, e poterono non poco quelle idee nuove, per cui si andavano rifacendo la storia, la scienza e tutta la vita italiana.

Non basta dire che il Monti fu un grande rinnovatore della poesia e massimamente del classicismo; bisogna altresì che dell' opera sua si determinino con precisione i modi, i limiti e le relazioni con l' opera di altri autori che lo precedettero o concorsero a produrre un tanto effetto. Quando egli cominciò a scrivere le sue migliori cose, il risorgimento morale e civile degli avi nostri aveva già impresso non pochi segni del suo valore su tutte le forme letterarie, rinnovato le aure morte delle accademie e delle scuole, aperto nuove vie al pensiero, nuovi orizzonti alla fantasia. Certo, tali fatti sono stati narrati da tutti i nostri storici, i quali convengono pienamente nel riconoscerne l' immenso valore. Non credo per altro che di tutti i più insigni riformatori delle nostre lettere in quel secolo soglia farsi stima eguale al vero: di alcuni specialmente parmi non siano state avvertite tutte le particolari benemerenze, tra cui l' arte squi-

sita onde si valsero della coltura delle nazioni straniere. Nè io potrei qui supplire a tale mancanza; e solo, dove mi si porga l'occasione, toccherò di volo qualche fatto omesso o non chiarito come si conveniva.

Comincio dunque dal ricordare la « Difesa di Dante », scritta da Gasparo Gozzi, che, come ognun sa, è solenne monumento storico della nostra letteratura. Se il Settembrini esagerò, ma sempre, com'era sua natura, con le più generose intenzioni, quando disse che le « Lettere virgiliane » del Bettinelli furono uno dei soliti disegni audaci della Compagnia di Gesù, non ebbe per altro tutti i torti ad affermare che la « Difesa » fu una vittoria nazionale. Che sarebbe mai avvenuto di quel nostro risorgimento, se in sul suo cominciare fosse stato distrutto il culto di Dante? Quel culto, da cui abbiamo derivato tesori d'idee e di affetti generosi, e che costituisce esso medesimo una delle maggiori glorie nazionali?

Ma già, nel Gozzi stesso, quell'opera egregia fu in gran parte un effetto delle nuove idee e dei nuovi sentimenti, che informarono tutti i lavori letterari suoi e di altri nobili ingegni contemporanei. E veramente, come prosatore e come poeta, egli sapeva guardare le cose in sè medesime, derivando dalle loro stesse qualità

i colori per dipingerle: così fece nell' « Osservatore », così nei « Sermoni ». A leggerli, quasi non si crederebbe che fossero venuti fuori intorno alla metà del secolo XVIII: tanto sono vivaci e scevri dei vizi letterari dominanti. Nè il critico è meno degno di ammirazione che lo scrittore. Da lui, dopo tanta corruzione, avemmo i migliori saggi di un gusto finissimo, che avvertiva i più delicati pregi di arte così nei moderni come negli antichi; nell' Addison e nel Klopstock, non meno che in Luciano e in Orazio.

Bello è in lui l'aver riprodotta, anzi fatta sua, non poca parte delle arguzie e dei sali di quel celebre « umorista » inglese; anche più bello l'avere, forse primo fra tutti i nostri, inteso quanto valesse il Klopstock, di cui voltò in italiano la tragedia sulla morte di Adamo. Aggiungerò un altro fatto di molto significato per quel tempo, che, cioè, traducendo l'opera del Pope, « Essay on Criticism », la considerò come parte integrale della « Difesa di Dante ». Immaginò che il Doni, mandandola allo Zatta, dicesse che negli Elisi, non più delle lettere virgiliane, « ma si ragiona solamente, ch' egli si dovrebbe dare qualche ammaestramento a coloro che vogliono criticare »: a tal effetto raccomandava il libro del Pope, nel quale si leggono « vari avvertimenti e regole che pure sono de-

gne da sapersi da chi vuol fare il Censore ».[1] E aveva cominciato a darne il buon esempio egli stesso, quando nella « Difesa » applicò non pochi dei precetti esposti in quel nuovo codice di buon gusto, che offriva ai suoi connazionali. Così, i pregiudizi e le false tradizioni di ogni sorta cedevano il campo a pensieri e affetti veramente sentiti, per virtù dei quali l'arte nuova si avvicinava all'arte antica assai più di quelle accademie e scuole poetiche, che presumevano di continuarla, anzi di fare con essa una medesima cosa.

Un altro autore che non fu mai studiato quanto si conveniva rispetto al Monti, è il Varano, che pure ha molti titoli alla nostra stima. Primamente, egli fu uno dei pochi, e forse il solo poeta di quel secolo, che cantando la religione cristiana, ne avessero il vero sentimento. Se avesse sortito da natura più profonda immaginativa, null'altro gli sarebbe mancato per essere un grandissimo poeta religioso, come altrove furono il Milton e l'autore del « Messia ». Sincero, fervido, ispirato, in lui la parola è sempre

---

[1] Lettera premessa ai « Principii del buon gusto, ovvero *Saggio di Critica,* poema inglese di Alessandro Pope, per la prima volta fatto italiano ». Nelle *Opere del conte* Gaspare Gozzi. Padova, ediz. della Minerva, 1818-1820; vol. V, pag. 257.

sentimento, il poeta è sempre l'uomo; sempre, fino a quegli estremi suoi giorni, quando, come già il Klopstock dal suo poema, traeva sollievo ai suoi patimenti dal recitare i luoghi più belli delle « Visioni ». Segno anche questo del vincolo che univa in lui strettamente le facoltà spirituali ed il cuore; unità la cui mancanza rese spesso vani in moltissimi scrittori nostri i più bei doni di natura. Avendo innanzi la « Bibbia » e il « Paradiso perduto », fece talvolta descrizioni potenti: tali, ad esempio, sono quelle del mare di zolfo ardente in cui fremono le anime dannate,[1] e della donna che nel famoso terremoto di Lisbona, stringendosi al seno il figliuoletto, muore con lui sotto le rovine.[2]

Maggiore e più costante che non si soglia credere fu l'efficacia ch'ebbe sul Monti. Lascio delle molte reminiscenze, le quali non vedo avvertite da coloro che, commentando i poemi del nostro autore, mostrano di non avere altra erudizione se non quella delle annotazioni ch'egli stesso vi appose o vi lasciò apporre. E dirò solo che il Varano gli fu maestro in cose di maggiore importanza. Gl'insegnò quali nuovi tesori di poesia si potessero ricavare dalla « Bib-

---

[1] Visione III.
[2] Visione VI.

bia » e dal « Paradiso perduto », e la più acconcia maniera di contemperare le immagini derivate da quelle fonti con le forme più classiche. Che se l'autore della « Bellezza dell'universo » e della « Bassvilliana » lo superò di non corto spazio, ciò non toglie che uno dei suoi migliori maestri sia stato lui, e che, salvo il grande discepolo, non ci sia, fra i nostri del secolo XVIII, chi in quella specie di poesia lo vinca o pareggi. Se nel Monti stesso la forza degli altri primi esempi s'andò presto affievolendo e poi mancò affatto, quella delle « Visioni » non cessò, si può dire, mai. In lui, chi ben guardi, restò sempre qualche cosa del Varano, perchè le immaginazioni del medesimo erano del tutto conformi alle qualità del suo ingegno e del suo sentire.

Del Parini e dell'Alfieri ognun sa quanto nobile e feconda sia stata l'opera: per essi ebbe compimento quell'unità della vita e dell'arte che, come dissi, fu salute della nostra poesia quasi prossima a morte. Ci fu, anzi, nei due forti scrittori un certo eccesso nell'esecuzione, una troppo chiara consapevolezza dell'opera propria: consapevolezza sempre presente a se stessa, e talvolta così espressamente confessata, da impedire nei lettori quell'oblio dello spirito nell'opera d'arte e quelle potenti illusioni, in cui pur consiste il massimo effetto di ogni grande poesia.

Si direbbe che l'arte, stanca oramai dell'antica prostrazione, intendesse non solo a rivendicare i suoi diritti, ma eziandio a compiere la sua vendetta, facendo conquiste nel territorio altrui. Costretta da sì lungo tempo ad uffici meschini o di sè meno nobili, a lusingare la vanità dei potenti e i sonni degli oziosi, sequestrata da ciò che di più degno ha la vita, l'arte finalmente si riscosse, pretendendo di dar norma a tutte le facoltà dello spirito, e di sottoporre a sè quelle forze, a cui era stata fin allora sottoposta essa medesima. Fece, insomma, negli ordini del pensiero, un'opera che ricorda in qualche modo e precorre la rivendicazione, che il terzo stato compì nel campo della storia. Poco dopo, essa venne ad una più equa stima dei suoi diritti; ma per un certo tempo le fu forse necessario quell'eccesso di forza, da cui doveva nascere la sua potenza vera, che consiste nell'esser tanto sicura di se medesima, quanto rispettosa dei diritti altrui. Onore ai due sommi che compirono la grande rivendicazione; onore specialmente a quel coraggio, che nelle memorie italiane congiungerà per sempre i loro nomi a quelli dei nostri grandi del secolo XIV!

Era poi naturale che, con tanta coscienza di sè e della loro arte, potessero derivare nuova forza dalla coltura dei popoli stranieri contem-

poranei, che già penetrava d'ogni banda nella nostra patria risorta. Ne derivarono ciò che pareva loro più bello, e quasi sempre con ottimi effetti; avendo essi di proprio le intenzioni profonde, gl'ideali altissimi, la coscienza della recente rivendicazione, la speranza di nuovi destini per l'arte e per la patria. Così, alcune finzioni del « Riccio rapito », che è un mero scherzo, il Parini potè introdurre nel suo poema, dando loro nuova grazia e nuovo significato; e così, dopo il Gozzi, era forse questa la seconda volta che la grande arte italiana, informando dei suoi più alti intendimenti le bizzarrie della fantasia inglese, allargava i suoi dominii e dava insieme nuovi impulsi morali e civili alla patria nostra, la quale, pur troppo, ne aveva maggior bisogno che la libera e potente Britannia. Similmente l'Alfieri, allontanandosi dagli esempi classici e dai francesi, potè recare ad atto una concezione alla maniera dello Shakspeare, quale appunto è il carattere di Saul, in cui, pure imitando, come dimostrai altrove, un altro celebre Inglese, egli spirò tanta vita, quanta non ne ha alcuna delle altre sue tragedie.[1]

---

[1] Ne ho ragionato di proposito nel mio scritto: *Il Saul dell'Alfieri*, stampato nella *Nuova Antologia*, fascicolo del 1° aprile 1885.

Tali frutti produceva l'ingegno italiano nel vigore della sua novella gioventù e nell'ebbrezza delle recenti speranze: poteva aggiungere a sè la vita altrui, perchè, come dissi, ne aveva già una tutta propria; e poteva far suo il bello, ch'era nelle letterature di popoli giovani e forti, perchè in lui stesso cominciavano a destarsi le mirabili facoltà artistiche dei suoi tempi più gloriosi.

Un grande rinnovamento del pensiero, della coscienza e dell'arte s'era dunque compiuto prima che il Monti apparisse sulle nuove scene dell'arte italiana. La « Difesa di Dante » era venuta fuori fin dal 1758; il « Mattino », a cui seguitò presto la seconda parte del « Giorno », nel 1763, quando l'autore della « Bassvilliana », contava soli nove anni di età. Gli esempi dell'Alfieri, ultimi di tempo, lo trovarono già poeta insigne, ma tanto giovine ancora, da fargli impressioni potentissime e feconde, come si vede dalle sue tragedie e specialmente dall'« Aristodemo ». In che consistè dunque l'opera rinnovatrice del Monti? Come e in qual misura egli partecipò a quel gran risorgimento, cominciato prima di lui, e venuto poi sempre più crescendo di forza e splendore?

Primieramente, si consideri l'indole del suo ingegno. Per effetto delle sue molte e rare doti

native, egli poteva dare ai suoi fantasmi tutti gli atteggiamenti e i colori che a lui piacesse: apparire agli occhi degli uomini trasmutabile per tutte guise, come gli aspetti del cielo e del mare; circondarsi di raggi e poi velarne lo splendore; alzarsi fino ai celesti e scenderne a colloquio con le figliuole degli uomini, come gli angeli nei poemi che ne cantano la caduta. Pochi al mondo sono stati come lui disposti da natura a ricevere e rinnovellare in sè tutte le forme del bello poetico. Fin dalla prima giovinezza, invaghitosi della poesia latina con ardore e intenzioni petrarchesche, fu ben presto preso di amore e di ammirazione anche per la Bibbia; e scrisse versi nella lingua di Virgilio, e compose mirabili visioni alla maniera dei profeti. Ma studiando e imitando gli antichi, non ne trasse, come spesso altri fece, cagione di odio e disprezzo per l'arte degli ultimi secoli; chè anzi, assai giovane ancora, cominciò a far sue le più squisite bellezze dei maggiori poeti moderni. Ed è mirabile che sapesse con pari facilità interpretare affetti e impressioni opposte, come si vede dai molti suoi primi componimenti, scritti in breve spazio di tempo, nei quali è pure chiarissima l'impronta dei vari e opposti esempi avuti innanzi agli occhi.

In tante sue riproduzioni di bellezze e forme

di ogni sorta, primeggiò, feconda dei migliori effetti, quella delle bellezze e forme classiche, specialmente latine. Certo, anche qui bisogna tener conto dell'opera altrui, sì per esser giusti verso tutti, e sì per intendere anche meglio il Monti stesso. Nei nostri più insigni scrittori del secolo XVIII, cominciando dal Gozzi, c'è tale studio e sentimento dei modelli classici, che vince, per alcuni lati, tutto ciò che in questo riguardo sogliamo ammirare nei nostri del Cinquecento. Spesso, se minore l'erudizione e la coltura filologica, più fine è il gusto, più viva ed efficace, perchè congiunta a molto pensiero e a molti affetti nuovi, la riproduzione dell'antico; onde, chi guardi alla virtù intima anzi che alla ricchezza estrinseca, troverà in Italia più essenzialmente classici i migliori del Settecento, che i prosatori e i poeti (i quali non siano però il Machiavelli e l'Ariosto) del secolo XVI.

Anche dunque la restaurazione del culto classico era stata fatta in gran parte e continuata con lena ed amore immenso, quando il Monti spuntava, sole novello, nell'italico cielo. Nondimeno, a lui va data una lode particolare, che consiste in ciò che sono per dire. Chi studi diligentemente la letteratura del secolo XVIII notando quanto di classico vi sia riprodotto o

imitato, ne arguirà che il Monti non solo superò tutti nella larghezza e quantità della riproduzione, ma nella maniera altresì e nell' affetto tutto suo che ci mise a farla. Riproducendo episodi, favole e intere immaginazioni degli antichi e specialmente dei latini, era mosso da un amore che abbracciava non pur la forma nel suo più ampio significato, ma talvolta qualche cosa altresì della stessa maniera antica di sentire la bellezza.

Non era proprio l'amore che lo Schiller e il Leopardi ebbero della vita antica, interpretata a lor modo, ma era pur sempre un sentimento che le si avvicinava assai più che la nuda e fredda riproduzione delle forme, così frequente nei nostri poeti e artisti di ogni secolo. Troppo severo e forse anche un po' ingiusto fu il De Sanctis, quando altro non vide nel celebre Sermone contro i Romantici che un' arida enumerazione di favole e divinità mitologiche; inferendone che il poeta, per la natura stessa del suo ingegno, non avrebbe saputo far di meglio. Il sommo critico forse dimenticava in quel momento tutte le altre rappresentazioni mitologiche dello stesso poeta; il quale, se nel Sermone si restringeva quasi a enumerare le divinità pagane, in altri suoi lavori le aveva pure atteggiate e colorite; se qui, vecchio e stanco, vi-

veva di memorie, nei suoi più begli anni s' era inebriato di quelle bellezze.

Più di tutti gli altri contemporanei si avvicinò il Monti ai nostri umanisti e in specie al Poliziano, al quale rassomiglia in parecchie qualità della mente e dell' animo. Gli rassomiglia nella ricchezza dei colori e delle armonie, nel sentimento della bellezza esteriore, e nella disposizione invitta a paganizzare gli elementi più intimi dello stesso cristianesimo. Per questo lato, egli è il più felice continuatore di quella celebre età della nostra storia letteraria, il più illustre paganizzatore del secolo XVIII. E ne abbiamo una curiosa riprova nelle sue stesse poesie di argomento cristiano: nel qual genere non fece i mirabili progressi che negli altri; anzi si può dire che finisse con abbandonarlo del tutto. Nei migliori saggi che ce ne diede, domina quasi sempre l' estrinseco e il fantastico; vi domina ancor quando egli aveva già avuti innanzi i più alti esempi della stessa specie: la « Divina Commedia », il « Paradiso perduto », il « Messia »; ed è manifesto che, prendendone le immaginazioni più ardite, non ne prendeva altresì gli elementi intimi che danno ad esse il movimento ed il calore.

Quella parte ideale egli non intendeva, poichè del cristianesimo non ebbe nè l' antico sen-

timento dantesco o petrarchesco, con cui già cominciavano a far contrasto le idee del Rinascimento; nè quello che, congiunto ai più alti fini civili, fu così bene interpretato dal Manzoni; nè tanto meno quella terza specie di sentimento religioso (se anch' essa può così chiamarsi), che in alcuni poeti moderni si manifesta piuttosto come bisogno supremo di credere in qualche cosa, che come segno di una fede già esistente; che afferma al tempo stesso e nega, confondendosi col dolore dello scetticismo e assumendo forme mutabili e perplesse, in cui consiste non poca parte del suo effetto poetico.

Niuna di queste forme di sentimento religioso era nel Monti, che, fin dalla sua prima giovinezza, aveva considerato le cose della storia cristiana quasi alla maniera dei nostri artisti del Cinquecento; e che, inoltrandosi negli anni, perdette interamente di vista il Paradiso per l'Olimpo; la Vergine e il presepio per le ninfe intorno a cui, esultando Giove, esultava la natura tutta; le divinità vincitrici per le vinte; le feste pontificie per le epopee napoleoniche; il Vangelo apostolico per quel recente vangelo affatto umano, che dava novelli impulsi alla civiltà di tutto il mondo.

Da qui derivò un altro dei massimi pregi

del Monti. Ciò che dissi delle sue liriche più belle va applicato ai suoi poemi, quasi tutti d'indole essenzialmente storica. La storia è stata sempre la miglior nutrice della poesia, massimamente presso i popoli ricchi di grandi memorie, e, per conseguenza, di grandi speranze. Il nascere e il risorgere della poesia storica fu sempre segno di nuovi e migliori destini nella vita e nell'arte; il suo morire o il decadere, segno del contrario. Nel secolo XVI, allo studio di Dante prevalse, come tutti sanno, quello del Petrarca; e del Petrarca medesimo fu tolto ad esempio il genere erotico piuttosto che il politico o nazionale. Cominciava la decadenza, nè mai più nei secoli seguenti s'udì una voce che interpretasse i dolori e le speranze della patria con profondità e tenerezza pari a quella che aveano in ciò dimostrata i nostri sommi antichi; perchè, col mancare delle virtù civili, mancò il senso vivo del reale e tenne il campo l'aura morta delle accademie. La restaurazione della storia è uno de' massimi pregi del secolo XVIII. Quando novelli tempi cominciano, allora si rinnova eziandio il culto della storia, perocchè coloro che operano sono più inclinati a ricordare e più atti ad ammirare la gente che ha operato prima di loro: così da per tutto, così anche in Italia nel secolo passato.

Nel Monti le reminiscenze dei tempi antichi sono tante, quante ne comportava la natura dei suoi poemi e delle sue liriche; e vi risplendono di meravigliosa luce. La vera sostanza dei suoi lavori è però quasi sempre tratta dalla storia contemporanea. Nessuno forse dei nostri moderni accolse mai tanta storia nelle sue concezioni; onde si può dire ch' egli ridiede all' arte quella preziosa materia viva, dalla quale essa avea già derivato i suoi caratteri più insigni, ma che oramai le mancava da secoli. Mosso o da amore, o da odio, o dalla pura ammirazione verso le cose egregie, egli dipinse inarrivabilmente la Rivoluzione che scosse il mondo, le battaglie che gli fecero mutare e rimutar faccia, il passare di terra in terra dei titani moderni, i sempre nuovi spettacoli umani che si dispiegavano in mezzo alla sempre eguale natura, un secolo che moriva e un altro che nasceva, senza che si potesse prevedere dove andasse a finire quell' universale commovimento, quel cozzo immenso di re e di eserciti e di popoli interi.

Oltre a tanta ricchezza storica, la sua poesia politica ha in particolare qualche cosa che la ravvicina, sotto certi rispetti, a quella di Dante e del Petrarca. Intendo parlare di quel suo continuo rivolgersi ad un Potente, che,

prendendo la corona d'Italia, avrebbe ridato alla nobilissima nazione l'antica grandezza, e, rompendo i sonni di Roma, ridestato nei cuori italiani quel tumulto di affetti, che vi si destò sempre ad ogni nuovo moto della gran madre. Or, nei tempi ultimi, chi più di lui ci ha fatto rammentare di quei nostri sommi che, salvo naturalmente la differenza dei modi, si rivolgevano ai Cesari stranieri confortandoli a provvedere insieme alla propria gloria e alla salute d'Italia? [1]

Per quanto si voglia esser severi col nostro autore, niuno che l'abbia studiato con tutta sincerità può negare che, anche nelle sue mu-

---

[1] Quanta differenza, anche sotto tale rispetto, tra la poesia storica del Monti e quella di altri nostri poeti dei secoli precedenti e del suo stesso secolo! Quanta, per esempio, fra i suoi inni, e, se si voglia, fra le sue adulazioni a Napoleone, che pure creò quel primo regno d'Italia, il cui esempio, benchè di breve durata, doveva essere così fecondo di effetti nell'avvenire; e le lodi ond'era stato largo il Frugoni alla « grande alleanza della Casa di Borbone e della Casa d'Austria » e alla « Imperatrice Regina! » Anche scrivendo poesia storica, molti dei nostri, eziandio non volgari, si dimenticarono totalmente dell'Italia; laddove il Monti non cessò mai di parlarne. Che se spesso fece nel tempo medesimo l'apoteosi di chi poteva fare o disfare la nostra patria, si pensi un po' se, salvo la differenza che deriva dalle diverse condizioni dei tempi, qualcosa di simile non si trovi nella vita e negli scritti dei più benemeriti italiani, dal Petrarca e si può dire anche da Dante, fino a Vincenzo Gioberti.

tazioni, rimanessero in lui sempre vive e salde l'idea e la passione della patria. Dall'aver mutato spesso, dal non esser stato tetragono ai colpi di fortuna, non può inferirsi giustamente che egli non ebbe mai veri amori e odi veri. Se non ebbe proprio il cuore di Dante, non ne segue ch'egli non ne avesse nemmeno uno capace di sentire tutto quell'amore all'Italia, che il suo labbro esprimeva con tanta eloquenza; anzi, ogni anima gentile si accorge che labbro e cuore diventavano in lui una cosa sola, quando si trattava dell'Italia, la cui storia e il cui nome s'incontrano in ogni suo lavoro, sempre onorati, sempre diletti, sempre santi.

E che sia così, ne abbiamo come una riprova nel fatto, che la nostra più nobile poesia nazionale degli ultimi tempi ci fa sempre ricordare di lui. Da lui tolsero finzioni e movimenti e immagini incomparabili; da lui talvolta impararono a sciogliere il canto del dolore e della speranza anche i nostri moderni che più fortemente sentirono e più poterono sui propri concittadini.

Così, per recarne un esempio veramente insigne, forse non avvertito finora da altri, ricorderò il suo Bardo, il quale, salendo sulla vetta di Albecco, guarda i valorosi che

Venian siccome a nuzïal carola;

e li paragona agli eroi delle Termopili e predice eterno onore ai caduti, sclamando:

Oh illustre pugna! oh splendide
Ferite generose,
Alle ferite simili
Che le laconie spose
Baciâr sul largo petto
Dei trecento allo stretto!
Raccogli, amor di patria,
Quel sacro sangue; e al ciglio
De' giovinetti mostralo
Nel marzïal periglio.
. . . . . .
Valle d'Albecco, i tremoli
Vegliardi un dì col dito
T'insegneranno; e il postero
Di santo orror colpito
Ricercherà la fossa
Che degli eroi tien l'ossa. [1]

Or quel Bardo stesso fu l'immagine sovrana, su cui il Leopardi modellò il suo Simonide, che, salendo sul colle di Antela, scioglie l'inno ai generosi accorsi alla pugna come « a danza o a splendido convito », e predice l'onore che sarà fatto alla loro tomba.

In soli pochi versi odesi talvolta risonare quanto di più forte e di più gentile espressero le più chiare lingue italiane, lungo il corso di molti secoli. Così nel luogo seguente:

Calcando
L'itala polve, ti rammenta adunque

[1] Canto I.

Che tutta è sacra; che il tuo piè calpesta
La tomba degli eroi; ch' ivi han riposo
L' ombre de' forti, e che de' forti i figli
Hanno al piè la catena e non al core;
Che in que' cor non morì, ma dorme il foco
Dell' antica virtù, dorme il coraggio,
Dormon le grandi passïoni. Oh sorga,
Sorga alfine alcun dio che le risvegli,
Che la reina delle genti al primo
Splendor ritorni, ed il sepolto scettro
Della terra rïalzi in Campidoglio!
Questi voti al valor consacro, o figlio,
Dell' auspicato Bonaparte. Il fiero
Spirto che ferve in quel profondo petto
È dell' italo sole una scintilla;
E l' ardir delle prische alme latine
Sul suo brando riposa. [1]

Chi non ode qui come l' eco di Dante e del Petrarca, e, nel tempo stesso, le armonie che tali accenti destarono nel Rossetti, nel Berchet, nel Niccolini, nel Leopardi, e, in qualche modo, anche nel Manzoni? [2] Guardando il poeta da

[1] Canto II.

[2] Nel Niccolini sopra tutti; e chi voglia trovarne i più notevoli esempi, li cerchi nei migliori passi dell' *Arnaldo da Brescia,* i quali ricordano più specialmente la *Superstizione* e il *Fanatismo:* ne hanno talvolta il vigore, l' impeto e le fiere sentenze, tra cui la seguente:

Oh rapace audacissimo Ildebrando!
Meglio ah meglio pur t' era in umil tetto
Nutrir la sposa in povertà campando,
Che gridar co' profeti: Maledetto
Colui che non insanguina la spada! ec.

È pur bello vedere come, in tanta diversità di vita e di opinioni, il severo poeta fiorentino trovasse molto da

questo lato, non posso non far mie le bellissime parole del Carducci: « Nella storia letteraria del gran secolo che corse per l'Italia dal 1750 al 1850, quando sarà scritta con serenità ogget-

---

imparare nel sentimento nazionale, non che nell'arte, di quel Monti, che i più dei nostri storici e critici fanno indifferente verso la patria e incapace di affetti nobili e forti.

Forse, non meno che nel Niccolini, le imitazioni sono frequenti nel magnanimo esule, autore del *Veggente in Solitudine.* Ne ho citati già alcuni esempi in altri luoghi di questo mio lavoro; ora aggiungo che la bella immagine con cui il Monti qui e altrove (*Per il Congresso Cisalpino in Lione,* stanza VI) onorò insieme l'Italia e Napoleone, fu ripetuta dal Rossetti nei suoi versi: *L'anno 1831:*

Quel tremendo gigante di guerra
Oblïaste che nacque sua prole?
Fu scintilla dell'italo sole
La grand'alma che il mondo abbagliò!

Non posso tenermi di aggiungere che anche il Monti, meglio di ogni altro nostro poeta moderno, risuscitò talvolta quelle magnifiche illusioni circa il primato naturale ed eterno di Roma e dell'Italia, che furono così proprie degli avi nostri, e che, pur dopo esperienze amarissime, non abbandonarono mai i due sommi poeti antichi italiani. C'è qualche suo luogo, dove parrebbe di sentire il Petrarca, quando, nella *Invectiva in Gallum,* disse come, al tempo del tribunato di Cola di Rienzo, gli stranieri temessero di tornare servi di Roma, ridivenuta padrona del mondo. Intendo di quel luogo del *Beneficio,* dove Napoleone, porgendo la mano all'Italia, la rimette in trono:

Allor torve guatarla, e dispettose
Mordersi il dito le costei nemiche,
De' suoi renduti onori invidïose;
E rinfrescando le paure antiche
Far consulta, e furtive alla vendetta
Allacciarsi le maglie e le loriche.

tiva e senza preoccupazioni di parte, Vincenzo Monti riprenderà il luogo che gli spetta, come a principe dell' arte d' un' intiera e ingegnosissima generazione, come a prosecutore ed allargatore dell' antica tradizione italiana, come a ravvivatore del sentimento classico nella sua migliore espressione ».[1] E veramente, posto come tra il passato e l' avvenire, quest' alto spirito italiano accolse in sè il sentimento dei padri, e, temprato e rifatto quale lo bramava l' arte moderna, lo trasmise ai figliuoli. E, sotto tale rispetto, furono davvero suoi figliuoli, benchè qualcuno maggiore di lui, tutti gli ultimi nostri poeti nazionali. Egli conservò e propagò insieme quell' incomparabile linguaggio poetico, che fu nel tempo stesso l' effetto del doppio amore della patria e dell' arte.

Voglio notare un' altra delle sue lodi più belle; ed è, che anche dalle sue labbra sonarono ineffabilmente teneri quegli accenti dell' esilio, che sembrano così propri alla poesia di una nazione, della cui storia l' esilio fu sempre tanta parte. Niuna patria, notò il Balbo con la solita sua intelligenza di tutto ciò che è grande e gentile, fu amata dai suoi figli quanto la no-

---

[1] Prefazione alle *Versioni poetiche di* VINCENZO MONTI. Firenze, Barbèra, 1869, pag. XI-XII.

stra; niuna più calorosamente cercata da essi, quando lontani; e trovata ancor più bella e più cara al ritorno. Quanta amarezza e quanto desiderio di Firenze nei versi di Dante che, serrato fuori dal bello ovile, poteva pure respirar l'aure di ogni altra parte d'Italia! Che tripudio nel Petrarca, quando rivede d'in su la vetta dell'Alpi « il bel paese »! E come il Berchet, in quel suo viaggiatore che guarda l'italica pianura dalle ardue cime del Cenisio, si confronta col Petrarca! Ma prima del Berchet, sempre dalle stesse altezze, il Monti aveva fatto quel saluto:

Bella Italia, amate sponde,
Pur vi torno a riveder,

che noi tutti sappiamo a mente, e che la generazione che ci ha preceduto poteva ripetere con quella ancor più profonda commozione, che nasce dall'aver molto operato e molto patito per l'obbietto supremo del nostro amore. Ah, il poeta della mitologia, quando batteagli fortemente il cuore, sapeva destare eguali moti negli altri e vincere, anche in questo, tutti i nostri poeti del romanticismo, tutti, salvo quel Grande, che arricchì la nostra arte di nuove e immortali creature.

Sono dunque suoi pregi veri e nobilissimi

tutti questi di cui ho fin qui discorso; e in ciò egli supera gli altri nostri migliori di quel tempo. Ma non li supera, anzi non di rado è inferiore ad essi, in altri pregi e massimamente in quell' unità della vita e dell' arte, dell' ingegno e della coscienza, ammirata da tutti nell' Alfieri e nel Parini. Parlando del suo classicismo, dissi ch' egli si accostava agli umanisti del secolo XV e sopra tutti al Poliziano; e ora, ritornando sul medesimo paragone, potrei soggiungere, che, appunto perchè simile in ciò agli umanisti, era dissimile dagli altri due eminenti italiani suoi contemporanei.

In questi potevano molto più il nuovo e la consapevolezza di sè stessi e dei sommi fini dell' arte; nel Monti, assai più l' antico e gl' impulsi esterni. Per lui, il nuovo consisteva nella materia tratta dalla storia più recente; ma la maniera di fecondarla e farne poesia era, su per giù, quella stessa che ricevette tanto splendore da altri nostri nei secoli passati, e specialmente dal Poliziano. Per l' Alfieri, al contrario, e per il Parini e anche più per il Foscolo, il nuovo consisteva soprattutto in quella stampa personale onde segnavano le loro opere, in quell' anima che spiravano nei propri fantasmi e che era, per dir così, parte dell' anima loro.

Per quanto si voglia ammirare il Monti,

non si può non riconoscere che la sua maniera di trasformare la natura e la storia era assai remota da quella che tennero i poeti veramente sovrani. Egli non concepì forse mai alcun disegno, senza fondarlo sul maraviglioso; ed ebbe quasi sempre bisogno di una finzione o mitologica o biblica o romantica o foggiata in vario modo sopra un modello di tali generi. Talvolta, come ho già mostrato, adattò al suo soggetto una finzione quasi bell' e fatta nella sua forma generale, togliendola da poemi antichi o moderni; onde la sua creazione (se a rigore si può dir tale) consisteva spesso in alcuni leggiadri episodi e nelle dipinture incomparabili della storia e del mondo esterno.

È forse difficile trovare un altro poeta che abbia introdotto nei propri lavori tanti esempi di maraviglioso e di fantastico, quanti nei suoi poemi ne introdusse il Monti. Simili esempi gli parvero ciò che di più squisito e degno d' imitazione si potesse trovare nell'arte di ogni tempo. Non l' originalità della concezione o la semplicità vigorosa del disegno, non la perfetta vita dei caratteri e il continuo divenire delle passioni; nulla, insomma, nei grandi poemi tanto gli piacque, quanto il maraviglioso; anche quando, come talvolta accade massimamente presso i moderni, esso non costituiva il meglio

dell'opera imitata. Così, percorrendo il suo vasto regno poetico, c'imbattiamo nel sopracciglio di Giove, che inchinandosi fa tremare il vasto Olimpo, nella catena d'oro attaccata al cielo, da cui pendono tutte le cose del mondo, nei famosi tre passi di Mercurio e in altri simili esempi omerici; nella battaglia dei giganti esiodei, nell'aquila di Giove, che, secondo Pindaro, si addormenta al suono della cetra, nelle api panacridi di Callimaco, nelle ombre dell'inferno e negli interventi divini, quali sono descritti da Virgilio; nel caos quale si vede nelle « Metamorfosi », e nella Pietà della « Tebaide ».

E ci troviamo altresì le visioni dei libri profetici, e segnatamente gli angeli, i mostri e i prodigi che fanno dell'Apocalissi come un immenso dramma spaventoso; e gli angeli, i mostri e gli spettacoli, spesso modellati su quelli, del « Paradiso perduto » e del « Messia »; e i fantasmi paurosi dello Shakspeare, e lo spettro colossale del Capo di Buona Speranza, immaginato dal Camoens, e le ombre persecutrici delle tragedie dell'Arnaud, e il palazzo del Destino descritto dal Voltaire, e fin le strane personificazioni introdotte dall'Alfieri nell' « Etruria Liberata ».

E tanto ebbe in pregio codesti fantasmi e prodigi, che taluno di essi, dopo averlo traspor-

tato in un poema, trasportò ancora in un secondo e in un terzo, non curandosi nè della poca convenienza del meraviglioso al suo soggetto, nè della diversa natura di quei suoi poemi, nè del cattivo effetto che la ripetizione potesse fare nei lettori. Così, per darne alcuni esempi, fece con la Fede, che vediamo atteggiata e colorita alla stessa maniera nel « Pellegrino Apostolico » e nella « Bassvilliana »; così con la bilancia omerica, dove si pesano le sorti degli uomini, che sentiamo cigolare in quattro o cinque dei suoi maggiori poemi; così con la Pietà, che entra nella « Passione », nella « Mascheroniana », nel « Prometeo » e in non so quanti altri componimenti; così coi Silfi (imitati dal Pope) che ricorrono continui, specialmente nelle prime poesie liriche; e così, in ultimo, con quelle divinità dei mari e dei fiumi, che sollevano il capo dalle acque: anzi, quanto a tale specie di personificazione, sarebbe più facile indicare i componimenti dove essa manca, che quelli dove si trova.

Le cose fin qui dette bastano a chiarire la maniera onde il nostro autore convertiva la sua materia in arte, e dimostrano insieme qual fosse l' indole particolare delle sue facoltà poetiche, e quanto grande l' intervallo che lo divideva dagl' ingegni veramente creatori. Allo stesso modo possiamo intendere perchè manchi nei suoi poe-

mi quella massima impressione finale, che è propria non pur delle creazioni come la «Divina Comedia», l' «Amleto», il «Don Chisciotte» e il «Faust»; ma di altre creazioni assai minori, come il «Giorno», il «Saul» e i «Sepolcri». Ancor queste producono un ultimo e sommo effetto che riempie l'animo del lettore, perchè informate ad una idea che tutti gli episodi e le particolari rappresentazioni concorsero a far sempre più luminosa e potente. Ma nei poemi del nostro autore, gli episodi e le descrizioni sono spesso tutta la bellezza e tutto l' effetto; servono ciascuno a sè medesimo e non a un' idea sovrana che o mancava da principio, o svanì poi dalla mente del poeta, tutta intesa a moltiplicar senza fine le dipinture particolari. [1]

---

[1] A una conclusione quasi opposta giunge l' illustre autore dell' opera: *Monti e l' età che fu sua.* «In tutti i suoi componimenti (egli scrive), eccetto forse il Bardo, ritrovi ordine e proporzione, passo concitato verso la mèta, architettura armonica di idee limpide e concatenate come di chi poteva dire: «Pronto il ciel mi donò mente serena»» (pag. 313). Mi sia lecito dissentire dal dottissimo scrittore, parendomi che tali qualità siano proprio quelle che mancano in quasi tutti i poemi del nostro, dove gli episodi e le divagazioni sono tali e tante, che non s' intende come l'autore sarebbe potuto venir a capo dei suoi lavori. Ed egli stesso se ne mostrò persuaso, almeno quando si risolvette a ristringere la *Musogonia* e il *Prometeo* alla sola prima parte, non sapendo più come ridurre ad unità tutte quelle, direi, membra sparte. Il parlare, dopo ciò, di «passo con-

Il Monti non è dunque un poeta sommo; e chi, guardando all' eccellenza della forma, voglia dubitarne, si ricordi che forma eccellente

---

citato verso la mèta » è proprio un chiuder gli occhi sopra il più consueto e grave difetto del Monti; è un rinunziare alla ragione che meglio spiega perchè tutti i poemi di lui restassero incompiuti.

Del resto, nel libro del Cantù, ricco di nuovi e preziosi documenti, i giudizi estetici, e segnatamente quelli che riassumono il concetto generale del critico, non sempre ci sembrano esatti. Così, poco innanzi alla sentenza che ne abbiamo citata, si legge: « Tu senti i difetti vecchi nei sonetti su Giuda e in frasi di cattivo gusto, ma presto concepì un bello più semplice, più nervoso, più universale » ec. (pag. 312). Eppure, i *Sonetti su Giuda* furono recitati in Arcadia nel 1788, come parmi abbia ricordato in un proposito simile Achille Monti, e l'*Aristodemo* era stato composto due anni avanti, e la *Bellezza dell' universo* fin dal 1781: il gusto del poeta, dunque, s' era formato da un bel pezzo, quando recitava quei sonetti, in cui, secondo che ho altrove avvertito, più che i difetti vecchi, è da notare la nuova maniera, suggerita da un nuovo modello e migliore.

Ancor meno esatto parmi il benemerito storico quando giudica le opere drammatiche: nell' *Aristodemo*, egli dice, l' autore sfoggia « quella lirica, di cui l'Astigiano avea spogliato la tragedia » (pag. 13), e « ostenta liberalissime idee nel *Caio Gracco* e nella scena delle imposte del *Manfredi* » (pag. 321). Ma io non so perchè, parlandosi dell'Alfieri, si dimentica sempre quella maravigliosa eccezione che nel suo teatro fa il « Saul ». Per tale dimenticanza è sfuggito al Cantù, come ad altri, che appunto a ciò che il *Saul* ha di più profondamente lirico, guardò il Monti componendo i passi più caldi ed eloquenti dell' *Aristodemo*. Certo, egli adoprò un verso tutto suo e senza paragone più bello dell' alfieriano; ma quell' ardente parola del protagonista, che, ritraendo i suoi tumulti e contrasti intimi, forma il

ebbero eziandio i poeti creatori; e l'ebbe anche più intimamente e schiettamente classica il Leopardi; e furono perfetti, altresì per questo lato, e il Milton e il Klopstock, tenuti per originalissimi da tutti e dallo stesso nostro poeta. Se la

---

meglio della tragedia, gli fu ispirata dall'incomparabile linguaggio di Saul. Senza codesta vena intima, a che si ridurrebbe l'effetto di quei versi, che pur sono dei più splendidi e più armoniosi che siano stati mai fatti? Quanto poi alla scena delle imposte del *Manfredi*, dove, secondo il Cantù, si ostentano idee liberalissime, essa è una fedele imitazione, come dissi a suo luogo, di una scena dello Shakspeare; e il vedere un'intenzione politica in un mero fatto letterario impedisce d'intenderne appieno il valore artistico.

Ancora un esempio, benchè di natura diversa: « Dell'Italia il Monti si mostrò sempre amante, come tutti i poeti anche i più reazionari: l'Italia una, forte, antipapale, primeggiante per gloria d'armi; ma il determinare qual cosa le augurasse e le predicesse sarebbe difficile, quanto il capirlo ne' declamatori degli odierni giornali » (pag. 320). Ma ci sono stati mai poeti reazionari in Italia? L'illustre storico ce ne saprebbe nominare pur uno, davvero degno del « nome che più dura e che più onora »? E poi, al poeta italiano che vagheggia e canta l'Italia « una, forte, antipapale e primeggiante per gloria d'armi », che altro rimane ad augurare e predire alla sua patria? Il Cantù, come altri, può disapprovare, ma non mai non intendere quel che il poeta auguri o predica. E se, interpretando quel suo ideale, il poeta suscita moti stupendi nei cuori dei suoi connazionali, che gli si può chiedere di più? Forse che la poesia è la politica? Così da noi lo stato avesse, rispetto a quelle supreme aspirazioni, saputo compiere il proprio ufficio, come spesso ha saputo la poesia!

comparazione è sempre di aiuto alla critica, possiamo dunque giovarcene anche nello studio del Monti, il quale, considerato in sè medesimo, potrebbe, con quella sua inesauribile ricchezza d'immagini e vena di armonie, fare inganno ai meno esperti; ma, messo di fronte ai poeti massimi, si vede subito com'egli sottostia alle cime più alte.

Suo pregio veramente singolare e forse non avvertito debitamente dagli stessi ammiratori è questo, che, se non poeta sommo, egli è artista squisitissimo in tutte le sue cose, in tutti i particolari di esse, e, direi, in ogni sua parola, in ogni suo accento. Non mai pensiero o immagine alcuna entrò nella sua fantasia, senza uscirne come farfalla dalle ali dorate e scintillanti. Anche in poeti sommi si trova qualche luogo in cui l'arte langue e la materia riman greggia, a cagione più specialmente di quell'uso della scienza o della dimostrazione astratta, onde essi talvolta credettero di conseguire meglio il fine che s'eran proposto. Ma nel Monti l'immagine almeno non manca mai, anche là dove manchi un'idea intima e propria. Nei suoi campi tutto verdeggia e ólisce; e, a percorrerli dall'un termine all'altro, non c'è caso di abbattersi a un luogo, non dico deserto, ma neppur disameno. Ci ha orizzonti più vasti; ma nel suo

non c'è mai nebbia; non c'è un lembo del suo cielo che non isplenda e non rida.

Sono state spesso ripetute, come la più giusta lode fatta di lui, quelle parole attribuite al Parini: « Egli sempre minaccia di cadere colla repentina sublimità dei suoi voli, e non cade mai ». Certo, bella gloria è codesta; ma c'è una gloria maggiore e assai più durevole, conseguita da coloro che nella sublimità dei loro voli, cadendo o no, giunsero a veder terre e paesi che il mondo fin allora ignorava.

APPENDICI

APPENDICE I.

LA PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DEL *MESSIA*.

M' induce ad aggiungere questa breve appendice al mio scritto sulla « Bassvilliana » la pubblicazione di alcune lettere inedite del Monti, fatta nel « Giornale storico della letteratura italiana », vol. V, pagina 370 e segg., dall' egregio L. A. Ferrai, che volle cortesemente ricordare quel medesimo mio scritto, stampato la prima volta nella « Nuova Antologia » del 1° aprile 1884. Quelle lettere dunque ci dànno una novella prova del pregio in che il poeta italiano ebbe sempre il poeta tedesco, e dello studio che in ogni tempo di sua vita fece del « Messia ». In una di esse lettere (18 gennaio 1783) pregava la signora Fortunata Sulgher-Fantastici di voler fare ricerca se il Molini, mercante di libri, avesse la « Messiade » del Klopstock « tradotta in francese »; e nelle seguenti (25 dello stesso mese, e 8 e 22 febbraio) ritornava sul medesimo soggetto, aggiungendo, nella penultima: « questo libro mi preme moltissimo ».

È curioso il notare come, mutando continuamente opinione in fatto di letteratura e massimamente quanto al valore da attribuirsi all' arte straniera e al romanticismo, il Monti serbasse sempre la

stessa stima del Klopstock; e come, pur negli ultimi anni di sua vita, ne desiderasse ardentemente una versione italiana, allo stesso modo che avea fatto al tempo della sua prima giovinezza. Nel « Discorso preliminare » al « Saggio di poesie », pubblicato il 1779, diceva: « Mi duole che il chiarissimo Padre Bertóla non prometta più che un canto di traduzione del « Messia ». Esso potría arricchire meglio di ogni altro la nostra lingua di tutte le bellezze di questo poema, e togliere a me in tal guisa un' antica tentazione di accingermi io seriamente a questo lavoro già da me per ischerzo tempo fa cominciato ».[1] In quel tempo non contava più di venticinque anni; e pure parlava di un' « antica tentazione ».

Pare poi che, com' egli aveva desiderato che il Padre Bertóla non si fosse ristretto a tradurre il solo primo canto, così il P. Bertóla alla sua volta confortasse lui a tentare la stessa impresa; e s' inferisce da ciò, che il Monti, scrivendogli addì 5 novembre 1799, e lamentandosi del crudele destino che lo costringeva ad interrompere continuamente gli studi prediletti, continuava così: « Figuratevi, dopo ciò, se io sono in istato di accingermi alla versione della Messiade ».[2]

Ma quello che non potè recare ad effetto egli stesso, nè ottenere che vel recasse in sua vece il Padre Bertóla, sperò il Monti, negli ultimi suoi anni, che dovesse venir fatto ad Andrea Maffei. Ne abbiamo testimonianza in due lettere sue del 13 novem-

---

[1] Pag. xxv.

[2] *Epistolario di V. M.* Milano, Resnati, MDCCCXLII, pag. 28.

bre 1822 e 18 settembre 1824, nelle quali domandava al suo giovane amico « a che termine si trovasse la traduzione del Klopstock. »[1] E ne ho visto un più largo cenno in una lettera inedita dello stesso Maffei allo Zanella; il quale, or son parecchi anni, pregatone da me, si rivolse a quell' egregio e compianto uomo per averne qualche notizia, che si riferisse al presente proposito. Scriveva dunque il Maffei: « Prima che io ponessi mano alla traduzione del Messia, animato a questo lavoro dal mio maestro Vincenzo Monti, sovviemmi di averne letta un' altra non più compiuta di un certo Zigno padovano, ufficiale nell' esercito austriaco: traduzione fiacca sul fare dei versi di Carlo Gozzi, e impossibile alla lettura. Altre non so se ve ne fossero. Io tradussi i dieci primi canti, e ne interruppi il lavoro alla morte del Monti, per darmi alla traduzione dello Schiller. Di quel lungo poema serbai e corressi l' intero secondo canto, ed alcuni brani del primo, e gettai alle fiamme il resto ». Questa piccola parte che il Maffei ci conservò della sua traduzione ci fa rimpiangere la perdita del resto; essa ha i pregi e i difetti di tutte le versioni del benemerito uomo, e supera, in ogni modo, di non corto intervallo quante altre traduzioni dello stesso poema si fecero prima e dopo di lui.

L' idea dunque di voltare egli stesso nella nostra favella, o di far voltare da altri il « Messia », la incontriamo in tutti i periodi della vita del Monti: ciò ch' egli aveva desiderato dal Bertóla ancor prima del 1779, se lo aspettava pur dopo un mezzo secolo dal Maffei! Bella perseveranza e degna di quell' am-

[1] *Epistolario* cit, pag. 394-5.

mirazione, che lo mosse a far sue parecchie insigni immaginazioni del poeta tedesco.

Ma in quale lingua avrà egli letto il « Messia? » Nella francese più probabilmente che in altre; perchè in quella leggevasi allora comunemente la maggior parte dei libri stranieri, che non fossero stati voltati in italiano. Gli esempi abbondano, e sono così noti, che crediamo inutile il venire a citazioni particolari. Quella fra le lettere inedite, pubblicate dal Ferrai, dove il Monti cercava una traduzione francese del « Messia », cresce forza alla probabilità di cui abbiamo fatto cenno.

Ma ciò non toglie che il nostro autore abbia potuto conoscere qualche versione in altra lingua. Moltissime sono le versioni del famoso poema: il Cropp ne annoverò quattro inglesi, otto francesi, una portoghese, tre italiane, cinque olandesi, una svedese, tre russe, una ungherese, cinque latine ed una greca.[1] Lasciando stare che ci è qualche altra versione sfuggita al dotto tedesco, mi basterà dire, che non poche di esse erano già venute fuori nei primi anni che seguirono la pubblicazione del « Messia »; tra cui quella per l'appunto dello Zigno, ricordata dal Maffei.

Codesta versione, che non è poi così scellerata come parve all'egregio uomo, e più specialmente il discorso e le note dello stesso traduttore meritano ancor oggi un po' d'attenzione, porgendoci nel loro complesso uno dei primi e migliori esempi della conoscenza che i nostri settecentisti ebbero della coltura

---

[1] Klopstock's *Werke.... Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Robert Boxberger.* Berlin, G. Hempel. Parte I, pag. 88.

tedesca. Lo Zigno conosceva benissimo tutte le cose scritte dal Klopstock fino a quel tempo, e i giudizii che ne avevano dato non pochi scrittori francesi ed inglesi. Egli stesso annoverò le traduzioni già fatte e anche quelle di cui sapeva che si andavano preparando nelle lingue più colte, tra cui la latina e la francese; e diede in tal proposito parecchie notizie non prive d'importanza, per chi cerchi le relazioni fra la nostra e le letterature straniere.

Un primo saggio della sua traduzione pubblicò, come narra egli stesso, fin dal 1771, precedendo così di due anni il compimento del poema originale, il cui ultimo canto fu stampato nel 1773. Essendosi proposto « di persuadere i Signori Tedeschi, che il *Messia* poteva esser da un Italiano compreso e tradotto », volle in quel primo saggio « offrir loro una versione più letterale che poetica, ove riscontrassero fedelmente copiati non solo i pensieri, ma, quanto maggiormente fosse possibile, l'espressioni per fino e i modi dell' Autore ».

Si rallegrò poi senza fine quando ebbe saputo che la sua versione dei primi tre canti era riuscita graditissima allo stesso Klopstock; ma ben presto si fu accorto che, a darne una vera traduzione, avrebbe dovuto tenere ben altro modo. « Quando (egli scrive) mi feci in appresso con più maturo giudizio a ponderare, ch'io dovea tradur per li miei Concittadini, e non per gli Alemanni; e che conveniva quinci parlare armoniosamente al loro orecchio, per giugnere al loro core, e nasconder quanto più fosse possibile la fatica del Traduttore, perchè amassero l'Originale; mi determinai con sano consiglio a rifar l' Opera da capo, affin di seguir nella versione il metodo sopra esposto,

quello cioè di esser fedele ai concetti dell' Autore, e non alla parola, dovunque l' eleganza e la buona versificazione l' esigesse ».

Con questo nuovo e miglior criterio lo Zigno condusse la traduzione di quei primi dieci canti del « Messia », che furono sempre i più comunemente letti in Germania e altrove, e, come abbiam visto, diedero così fecondi impulsi all' ingegno del Monti. Furono stampati in due volumi col titolo seguente: « *Il Messia del signor Klopstock trasportato dal Tedesco in verso Italiano da Giacomo Zigno capitano delle armate di S. M. I. R. ed Ap.* In Vicenza, MDCCLXXXII per Francesco Modena ».[1] Della quale edizione, oramai rara, ho potuto avere sott' occhio un esemplare per la sempre pronta cortesia del mio amico Zanella.

Se poi fosse esatto il cenno che leggiamo apposto ad un' ode del Klopstock, indirizzata allo Zigno stesso, questa del 1782 dovrebbe essere stata preceduta da un' altra edizione del 1776. Il cenno è il seguente: « *Il Messiad* (sic) *del signore Klopstock, trasportato dal Tedesco in versi Italiani per Giacomo Zigno.* Vicenza 1776. 2 Bde. Neue verbesserte Ausgabe 1782 ».[2] Ma, per quante ricerche io ne abbia fatte, non ho mai trovato neanche il minimo indizio di altre edizioni diverse da quelle del 1771 e 1782. Lo stesso illustre professore Achille de Zigno, pronipote del traduttore, secondo ciò che ne scrive allo Zanella, possiede le due edizioni suddette; ma non ha mai saputo che ce ne fosse un' altra del 1776.

---

[1] Le parole dello Zigno, da me innanzi citate, si leggono a pagine XXI e XXII della prefazione al volume primo.

[2] KLOPSTOCH's *Werke,* cit.; parte V, pag. 388.

Mi pare perciò assai probabile che il cenno allegato del Klopstock debba essere erroneo su questo punto. In ogni modo, la cosa non avrebbe per il nostro proposito una grande importanza.

Voglio piuttosto far conoscere ai lettori l'ode del poeta tedesco allo Zigno, non ricordata, che io sappia, da alcuno degli storici nostri. Vi appose il poeta la seguente noticina, dettata, come si vede, dopo la morte del traduttore: « Er hat die ersten zehn Gesänge des *Messias* in das Italienische übersetzt. Er starb, vielleicht ermordet, da er fortfahren wollte. Er war ein würdiger Mann. Wir lebten einige Zeit mit einander, und wir liebten uns ».

Ecco ora l'ode:

Welche Bemerkung war's? Des Dichterohres?
Oder war es zugleich des Untersuchers,
Die der Deutschen Heldengesängen sanfte
Rhythmosbewegung
Oft zur Gefährtin gab? In ihrer Sprache
Waltet stärkerer Klang; sie dachten Schönheit,
Da sie, ihn zu mildern, ihm mitgehörtes
Sanftes vereinten.
Also erfrischt bei hoher Frühlingssonne
Dichter Ulmen Gewölbe oder jene
Luft des ersten Mai's, die vom Wasserfalle
Lieblich einherweht.
Starkes ertönt nicht herrschend in des Griechen
Sprache, Sanftes ertönt; drum führt er seltner
Zu des Schattens Kühlungen in der hohen
Quelle Gesäusel.
Seltner noch als der Grieche führt der neue
Römer, wenn er wie seiner stolzen Väter
Ueberwinder je sich erkühnt, zu schweben
Tänze des Liedes.[1]

---

[1] KLOPSTOCK'S *Werke*; parte e pag. cit.

L' ode veramente non fa l' elogio espresso del traduttore; anzi parrebbe che ogni intenzione di lode fosse esclusa dal concetto che il poeta tedesco s' era fatto della nostra lingua. Ma nel commento all' ode medesima si dice che, appunto col manifestare un tal concetto, il poeta veniva a lodare il traduttore per aver superato le difficoltà della lingua materna.

Conchiudendo, non è dunque improbabile che il Monti conoscesse anche questa prima incompiuta traduzione italiana del «Messia», la quale, nell' edizione del 1782, precedeva già di dieci, e in quella del 1771, di ventun anno la «Bassvilliana». È vero ch' egli non la nomina mai, anche quando parrebbe che l' occasione gli si porgesse spontanea; ma, d' altra parte, s' era nota, come vedemmo, al Maffei, perchè non poteva esser nota anche al suo maestro? In ogni modo, non ci pentiamo di averla qui ricordata dopo tanto oblio: non fosse altro, per debito di gratitudine allo Zigno, che primo fece conoscere all' Italia il «Messia», e che, dicendo in quell' occasione che sarebbe stato pago, se fosse con ciò riuscito a destar negl' Italiani pure una parte dell' ammirazione destata dal Klopstock nei Tedeschi, faceva alla sua patria come un gentile augurio, che doveva avere il suo adempimento nel più famoso poema italiano del secolo XVIII. [1]

---

[1] Ognuno intende che non ho parlato delle traduzioni italiane del «Messia», posteriori al Monti, come quelle del Pensa, del Cereseto e di qualche altro, perchè avrei fatto cosa non richiesta dal presente soggetto.

APPENDICE II.

RELAZIONI TRA IL MONTI E IL SALFI.

Chi studi il nostro poeta e « l'età che fu sua », leggerà con gran profitto gli scritti, specialmente politici, di Francesco Salfi di Cosenza, che tanto fece e patì per difendere e propagare in Italia le idee della Rivoluzione. Il suo nome si congiunge naturalmente col nome del Monti, non solo per quella famosa lettera che il « Termometro politico della Lombardia » pubblicò sotto il clamoroso titolo di « Ritrattazione dell'Ab. Vincenzo Monti »; ma eziandio perchè in alcuni suoi scritti si trovano concetti e forme, che ora sono in perfetta antitesi e ora in perfetto accordo con i concetti e le forme stesse, che lo storico del nostro poeta ha l'obbligo di studiare nella loro origine e nella loro natura in parecchi poemi di lui. Certo, un' identità o un' antitesi di tale specie si trova fra il Monti e quanti altri scrissero allora intorno ai medesimi soggetti: tuttavia degne di particolare attenzione mi sembrano le relazioni di simil natura, che si possano notare tra lui e quel Salfi, a cui l'autore della « Bassvilliana » si volse per far conoscere al mondo che, abbandonata per sempre la causa della monar-

chia e della chiesa romana, egli cominciava ad essere il poeta della libertà e dell'Italia.

Pure, non ostante le sue benemerenze e la particolare importanza che avrebbe negli studi sul Monti, il celebre pubblicista cosentino non è noto al più dei nostri storici quanto meriterebbe. Non è mia intenzione di supplire al difetto altrui; me ne mancherebbe fin l'opportunità; onde mi contenterò di guardare il Salfi da quel solo lato che ha strette attinenze col Monti, e che nel tempo stesso ha dato maggiormente luogo a giudizi falsi ed ingiusti. Mi si consenta però che io faccia due citazioni alquanto lunghette, come quelle che contengono quanto di erroneo fu non poche volte detto o creduto nel presente proposito.

Il Cantù, cui pure va tenuto conto di aver parlato dello scrittore calabrese forse con minore ingiustizia che non abbiano fatto alcuni storici liberali, scrisse: « .... fuggito a Milano (il Salfi), mostrossi infervorato alle idee nuove, e scriveva il *Termometro politico*, non il peggiore di quella fungaia di giornali, che allora pullulava e moriva dopo sfogato un rancore, compita una vendetta, infamato un emulo, incusso terrore; senza criterio come senza scrupolo, sottilmente adulando le passioni vulgari, e usando l'arte solita di denigrare i nemici per aizzare i propri strumenti. Ivi egli batteva ogni giorno gli aristocratici, denunziava i preti, apriva campo franco alle diatribe contro dei vecchi Governi, e principalmente del papa.... Egli aveva compianto la morte di Ugo Bassville in versi di idee diametralmente opposte a quelle del Monti. Tutt'impeto d'amor patrio ed ira contro la Chiesa, presentava quell'eccidio, non come un risentimento popolare, ma come

un' orditura dei cardinali Zelada e Albani, del procurator fiscale Barbèri e simili; accompagnata da brutali insulti alla moglie, al figlio, al cittadino La Flotte, all' ospite Moutte, al moribondo; il quale esclamava di cader vittima d' un' infame cabala pretina. Emulo anche in poesia, il Salfi potea l' inimicizia col Monti mascherare di patriotismo. L' addentato poeta, neppur difeso dalla protezione dei primati, credette ripararsene con una lettera d' inescusabile bassezza, diretta da Bologna, il 18 giugno anno primo repubblicano, *al cittadino Salfi* ».[1]

Dopo il Cantù mi piace di citare anche lo Zanella; e del dovergli un po' contraddire non provo rincrescimento, essendo egli di animo così nobile e mite, che sarà lieto e mi ringrazierà, se gli avrò dimostrato che non ha più l' obbligo di esser tanto severo verso il mio illustre concittadino. Lo Zanella dunque, dopo un cenno sui più noti pubblicisti italiani di quel tempo, soggiunge: « Superava tutti costoro di audacia e di eloquenza Francesco Salfi cosentino, che alcuni anni innanzi, per secondare i re di Napoli, aveva scritto contro i papi e la Chiesa; e venuto allora a Milano e fondatovi il suo *Termometro politico*, scriveva e raccoglieva in esso le più violente invettive che mai siano state scagliate contro gli antichi governi, contro la nobiltà e contro il sacerdozio. Quando il Papa tentò di opporsi all' invasione francese, il Salfi fu invitato a nome del Buonaparte a comporre un balletto pel teatro della Scala, ove il Papa ed il Colli suo generale fossero esposti alle risate della folla. Il

---

[1] *Monti e l' età che fu sua.* Milano, Treves, 1879, pag. 17-8.

Salfi si piccava di poesia, e quando in Roma Ugo Basville cadde trafitto per la mano del popolo, egli dipinse quella morte come una trama di due cardinali, che non avevano risparmiato i più codardi ed orribili insulti al figlio, alla moglie, al cadavere e a tutti gli amici dell'estinto. Quando uscì la *Basvilliana* del Monti, ed un grido di ammirazione si levò da un capo all'altro d'Italia, ognuno può pensare la stizza del Salfi che vide in lui non il nemico delle libere istituzioni, ma l'emulo della sua gloria poetica. »[1]

Così parlano i due egregi scrittori; ed io me ne maraviglio non poco, appunto perchè non dubito avere essi letto tutte le cose del Salfi con attenzione pari alla severità che hanno usata verso lui: quando giudici di quella autorità condannano al massimo della pena, è da supporsi ch'essi abbiano studiato il processo con diligenza più che ordinaria. Or io domando: le accuse che si riferiscono al carattere e alle qualità morali del Salfi, su che si fondano? Della sua coscienza « senza scupoli » quali sono le prove? Se l'aver propugnate con costanza e con calore, sia pure eccessivo, le proprie opinioni, dovesse far parere lecito al Cantù un linguaggio cotanto acerbo, che cosa diverrebbe mai la storia, e a che si ridurrebbe la tanto in-

---

[1] *Storia della letteratura italiana dal settecento ai giorni nostri.* Milano, Vallardi, pag. 178. — Aggiungo qui, che se avessi consultato codesta opera prima di scrivere il mio capitolo sulla « Mascheroniana », l'avrei citata anche in quello, per dire ch'ero lieto di consentire col chiaro autore circa il pregio estetico di esso poema, superiore, per suo e mio giudizio, anche ai poemi più celebrati dello stesso Monti.

vocata e decantata serenità della stessa? Il Salfi s'infervorò delle nuove idee e combattè gli ordini antichi, parlando, scrivendo, operando come a quel tempo faceva tanta parte degli avi nostri, e anche dei migliori fra essi; tetragono ai colpi di fortuna, stette sempre sulla breccia; sempre pronto a posporre la pace e la fortuna propria al vantaggio della causa che difendeva; e, sia in patria, sia in esilio, sempre con la medesima bandiera, sempre lo stesso!

Se ammirabile in tutt'i tempi, quanto più dovremmo ammirare tanta forza di animo in quelli del Salfi, quando i più strepitosi e rapidi mutamenti della storia moderna trascinavano nel loro vortice e costringevano a cangiar continuamente di animo e di linguaggio anche gli uomini di più forte volere?

Per ciò che riguarda il « Termometro politico » in particolare, io non so perchè l'illustre autore della « Storia universale » abbia voluto vederci rancori e fini personali, quando è proprio evidente il contrario: evidente, cioè, il proposito di propugnare, con le armi cui somministravano la coltura e la storia, una causa politica da cui lo scrittore s'imprometteva la salute della patria. Che se quella fosse stata una causa ingiusta, non diverrebbero perciò giuste le accuse che abbiamo udite muovere al Salfi; poichè nelle sue cose non si scorge mai nulla che possa indurci il sospetto di un secondo fine. Che dico? mai nulla che non dimostri in lui tale fede e tale amore alle idee ch'egli difendeva, da persuaderci che, non che sperarne mai alcun vantaggio privato, egli aveva consacrato a quelle tutto sè stesso. Quel suo giornale (che ho voluto leggere tutto) fu, specialmente nei primi tempi, una specie di catechismo politico, fatto per diffondere nel

popolo italiano le medesime idee che in Francia avevano prodotto la Rivoluzione.[1]

Tutto ciò che potesse giovare a tale fine, egli adoprò o tentò con ogni studio. Gli argomenti più consueti nel giornale erano la dichiarazione delle teoriche costituzionali, l'annunzio di libri nuovi, la istituzione di un teatro patriottico, e, ciò che è più notevole, una nuova esposizione degli evangeli, da cui risultasse che le dottrine di Cristo si accordavano mirabilmente con quelle della Rivoluzione. Il qual ultimo intendimento è proseguito da principio con particolar cura; come si scorge dal continuo apparire, nei primi numeri, del « Parroco repubblicano », che traduceva e commentava il vangelo della domenica. Certo, il più delle volte la sentenza di Gesù è tratta a significato ben diverso dal vero; nel prete si sente bene spesso il linguaggio del Rousseau e del giacobino; ma nondimeno tutto ciò è fatto con una tal relativa temperanza di parola, che gli stessi storici timorati, dovendo pur sempre riprovare l'opera, potrebbero giudicarla con un po' più di tolleranza, o almeno con minor violenza di linguaggio, che di solito non fanno.

Ma pensi ognuno come vuole del Salfi repubblicano e giornalista; ciò che a me premeva di mettere in sodo è ben altro. Io volevo mostrare che, parlando della sua pretesa invidia verso l'autore della « Bassvilliana », gli storici si fondano sopra un enor-

---

[1] Divenuto oramai raro e non reperibile neanche in alcune delle migliori biblioteche dello Stato, ho potuto averne un esemplare a mia disposizione dal signor avvocato Pietro Salfi, pronipote del celebre pubblicista, giovane ricco d'ingegno e di studi e galantuomo perfetto.

me e quasi incredibile errore di fatto. Dicono, come abbiamo or ora udito, che egli mascherava di patriotismo l'inimicizia verso il Monti, e che questa nacque in lui fin da quando la famosa Cantica dello stesso venne a mostrargli quanto meschino poeta al paragone fosse lui, che prima aveva scritto un poemetto sul medesimo argomento. Ohimè! Il povero Salfi, se ancor vivesse, potrebbe rispondere come l'agnello al lupo: io non ero ancor nato! E sì che, come cantore della morte di Ugo Bassville, egli nacque sullo scorcio del 1796; voglio dire che soltanto allora egli fece i suoi primi sciolti su tale soggetto; laddove l'accusa degli storici si fonda unicamente sulla cronologia immaginaria, ch'egli scrivesse nello stesso 93, e ancor prima che fosse venuta alla luce la Cantica del Monti! A nessuno allora dovette passare per la mente che il pubblicista calabrese fosse così punto nell'amor proprio, da pigliar in odio e addentare, come dice il Cantù, l'autore della « Bassvilliana ». Tutti sapevano come stessero le cose; e c'è voluta la storia dei giorni nostri perchè un'accusa così grave pesasse sul capo d'un uomo tanto onesto e benemerito. Non sempre dunque la storia raddrizza il torto fatto dagli altri agli uomini egregi: talvolta gli accusa a torto essa stessa!

Nondimeno mi si potrebbe rispondere: « Tutto questo sta bene, gli storici sono caduti in errore; ma non potrebb'esser vera un'altra cosa, la quale non sarebbe, in sostanza, assai diversa dalla prima, e cioè che il Salfi, scrivendo pure tre anni dopo del Monti, volesse emularlo, e, vistosi dammeno, prendesse a odiarlo? Non ostante l'errore cronologico degli storici, potrebbero dunque esser vere e l'inimicizia e le cagioni da essi allegate ».

Or anche questo discorso non si fonderebbe sul vero. Lasciando da parte che sul semplice sospetto non è lecito fondare accuse, e accuse come quelle che abbiamo udite; dico solo, che chi parlasse alla maniera che ho voluto supporre per dimostrar vera da ogni lato la mia tesi, darebbe prova d'ignorare tutto ciò che più importa conoscere nel presente soggetto. Il Salfi, senza pretenderla veramente a poeta, faceva versi e componeva azioni drammatiche per promuovere anche così quelle idee, a cui aveva consacrata la sua penna e la sua vita. Uomo essenzialmente politico, egli voleva che tutta la coltura, tutte le forme dell'arte e tutte le facoltà dello spirito fossero adoprate a quel sommo fine. Un « Porro unum est necessarium » dominava sempre la sua mente; e basta leggere anche poche pagine del suo giornale per persuadersene. Io non giudico (perchè qui non ne ho il dovere), ma solamente espongo le idee del Salfi e degli altri novatori; e il far ciò con la massima esattezza e serenità parmi un dovere preciso, quale si sia il mio proprio sentimento.

Or in quel giornale, benchè di rado, veniva anche la poesia a far sentire la sua voce; ma sempre per parlare di patria e di libertà, sempre per significar l'odio repubblicano verso i tiranni e specialmente verso quella Roma, divenuta più odiosa che mai dopo l'assassinio di Ugo Bassville. E così, in quella prosa politica sono frammezzati componimenti poetici di parecchi autori noti e ignoti, e del Salfi stesso. Ci vediamo, per esempio, ricordati alcuni luoghi di una canzone fatta da un « patriotto napoletano sopra i diritti dell'uomo »,[1] e di un'anacreontica del cittadino Massa

[1] *Term. pol.*, 21 messidoro, IV repub.

« diretta opportunamente ai Lombardi liberi ».[1] C' è poi una canzonetta di autore ignoto sopra « un giovinetto che abbandona l'amante per difendere la patria, amata egualmente dall'uno e dall'altra »;[2] un inno patriottico « attribuito al noto Paradisi »;[3] due ottave fatte in un banchetto, non si sa da chi, « sul fraternizzamento dei Popoli italiani » e « per la distruzione dei tiranni »;[4] un sonetto di G. Pindemonte: « Raggio di libertà splende e lampeggia », il migliore forse tra tutti codesti componimenti poetici; e che fu stampato perchè « servisse di norma agli altri cortigiani poeti ».[5]

Bastino queste citazioni a mostrare come i compilatori del « Termometro » nelle loro battaglie quotidiane si facessero un'arme anche della poesia o di ciò che loro paresse tale, e come sarebbe stata una gran meraviglia, se il Salfi non avesse voluto anche lui brandire quell'arme. Così, suoi, secondo ogni probabilità, sono gli sciolti per la commemorazione del Battista[6] e la traduzione del « Magnificat ».[7] Altri versi poi sono stampati addirittura col suo nome: per esempio, quelli letti nella « festa celebrata in memoria dei Francesi morti nelle ultime campagne d'Italia ».[8] Sarebbe poi stata maggior meraviglia se, scrivendo ogni giorno contro quella Roma, ch' era divenuta la « delenda Carthago » del suo giornale, il Salfi, che si dilettava di versi, non

---

[1] *Term. pol.*, 21 messidoro, IV repub.
[2] *Ivi*, 12 termidoro, IV repub.
[3] *Ivi*, 24 fruttidoro, IV repub.
[4] *Ivi*, 1° complimentario, IV repub.
[5] *Ivi*, 6 vendemmiaio, V repub.
[6] *Ivi*, 10 messidoro, IV repub.
[7] *Ivi*, 14 messidoro, IV repub.
[8] *Ivi*, 20 messidoro, V repub.

avesse creduti buoni ed efficaci anche i versi a impetrare quella gran vendetta, ch'egli con tutti i novatori ardentemente bramava. Da ciò quei suoi sciolti sull'assassinio di Ugo Bassville, che furono inseriti nel « Termometro politico » del 24 fruttidoro, IV repub. (sabato 10 settembre 1796 v. s.). Si badi anche a questo, che vi furono stampati non come uno scritto indipendente dagli altri dello stesso numero, bensì come la conclusione o il sugo di un articolo intitolato: « Notizie storiche sull'assassinio di Bassville in Roma, raccolte da Salvatore Mazzuchelli, Milano, 1796, presso Veladini ».

E le ultime parole dell'articolo che precedono immediatamente i versi sono le seguenti: « Questo memorabile avvenimento non dee mai perdersi di vista, finchè non l'ammendi una vendetta degna di quella repubblica a cui si appartiene. Esso era già per rinnovellarsi col danno de'francesi, che sarebbero stati di bel nuovo sacrificati, se non fossero state credute, benchè al più tardi possibile, le ultime loro vittorie.... È perciò opportuno il rinnovare la memoria dell'assassinato Bassville, perchè non si rinnovino ancora simili attentati.... Forse non indegni del suggetto e del pubblico saranno ancora i seguenti: *Sciolti sull' assassinio di Bassville* ».[1] Codesti sciolti poi non sono più di novantuno. Or a chi potrebbe mai passare per la mente che tali pochissimi versi, scritti per la ragione che abbiamo udita e stampati in un giornale come quello, fossero stati un tentativo di emulare l'ampio, benchè incompiuto, poema del Monti, famosissimo già da tre anni?

---

[1] *Term. pol.*, 24 fruttidoro, V repub.

Giova poi ricordare alcune testimonianze, alle quali non pare che abbiano convenientemente atteso coloro che scrissero di queste cose. Quando la lettera del Monti pervenne all'ufficio del « Termometro politico », il Salfi non era in Milano; ond'essa fu pubblicata senza ch'ei lo sapesse e preceduta dal seguente, come oggi dicono, cappello: « RITRATTAZIONE DELL'AB. VINCENZO MONTI. Il burò del Termometro dove si aprono le lettere di tutti gli estensori di questo giornale ha ricevuto una lettera diretta al cittadino Salfi, che è uno di questi. Apertasi dal socio cittadino Salvador, si è ritrovata soscritta dall'Abate Vincenzo Monti ben noto al pubblico per i mali cagionati alla democrazia co'suoi talenti poetici. Le premure che in essa ha mostrato il Monti di giustificare la sua condotta, hanno determinato il socio Salvador a pubblicarla nel momento stesso, che si fa un dovere di far passare l'originale e le stampe accluse direttamente al cittadino Salfi, il quale si ritrova in Brescia ».[1]

Ancor dunque quelli che, come il Salvador, non si piccavano di poesia, pensavano del Monti alla stessa maniera del pubblicista calabrese. Il quale, di fatti, si trovava in Brescia, donde poco tempo dopo rispose al poeta, e la risposta, che pure andrebbe ricordata da coloro che lo accusano, non è priva di importanza storica, e perciò vogliamo riprodurla qui dallo stesso giornale. Chi voglia leggerla spassionatamente, si persuaderà che il Salfi, alieno dall'odiare il Monti, gli ebbe anzi sempre una certa benevolenza. Tutto ciò che gli scrisse di risposta esclude anche

[1] *Term. pol.*, 14 messidoro, V repub.

il menomo sospetto d'invidia o gelosia. Egli si sentiva politicamente da più di lui; vedeva anzi che il poeta stesso, col pregarlo quasi di protezione, riconosceva quella superiorità. In tali condizioni anche gli animi piccoli possono esser creduti sinceri, dove si mostrino benevoli: perchè non credere sincero il Salfi, generoso e magnanimo da natura? Ecco dunque la sua risposta:

« Al cittadino Vincenzo Monti
il cittadino Salfi.

» Brescia, 18 agosto 1. lib. ital.

» Voi mi avete diretta una vostra lettera da Bologna da' 18 giugno, già pubblicata in più giornali; ed io non prima di oggi ho potuto rispondervi da Brescia, dove ancora mi trovo. Accusate di questo lungo ritardo, non già la poca memoria che io serbo di voi, ma un viaggio intempestivo ed alpestre, a cui mi ha obbligato la bella contemplazione della natura, sovente difformata dai vizj degli uomini o degli schiavi. Ritornato a Brescia, e rimessomi in quella tranquillità, che possono permettermi le mie circostanze, io vi rendo il più verace attestato de' miei sentimenti.

» Il mio animo non ha mai conosciuto odii personali, ma religiosamente attaccato a quei principj, che hanno distrutta la prima, e formata in me la seconda natura, ho sempre in conseguenza di questi giudicato degli uomini e delle cose.

» La *cantica basvilliana* era per me una pruova novella, e forse la maggiore del vostro ingegno, ad onta del giudizio che ne avesse pronunciato un papa,

per me non meno fallibile negli affari di ragione, che in quelli di sentimento. Ma quanto più ne rilevavo l'eccellenza, altrettanto ne abborrivo gli effetti, sperimentati pur troppo fatali alla causa della libertà.

» Credetemi pure: più volte avrei voluto separare l'opera dallo scrittore; e con una sottigliezza forse inopportuna distinguere il demerito dell'una dal merito dell'altro. Ma la stessa bellezza dell'opera trascinava dietro di sè la condanna dello scrittore.

» La vostra ingenua confessione determina finalmente il mio giudizio, incerto finora, ma sempre inchinato a vostro vantaggio. Nel quadro da voi descritto di quei maledetti confatali, che talvolta, fortificano, ma spesso trascinano la libertà stessa, ho pur compianto il vostro già corso naufragio; e mi compiaccio di tirare un velo sull'epoca infelice della schiavitù vostra, e di solamente contemplar quella nuova nella quale risolutamente ricomparite.

» Io vi stimavo anche allora che con mio rincrescimento dovea condannarvi. Ora unisco all'antica stima quell'amicizia, ch'io vi devo e per riconoscenza e per conformità di pensare. Vorrei potervi imitare nell'impiego dei mezzi, non tanto per la gloria che a me ne verrebbe, quanto per l'utilità che ne verrebbe grandissima a tutta l'Italia.

» Compite voi almeno le intenzioni di chi se ha avuto l'ardire di precedervi nel sentiero della libertà, non ha il talento di progredire nel paragone. Voi potete e dovete risarcire quei danni che l'Italia ha sofferti e dal fatale impiego dei vostri talenti, e dalla poca efficacia degli altrui sforzi.

» Le prime prove espiatorie de' vostri *errori politici*, mi promettono un successo degno di quella

causa, che finora temevate, e che ora avete risoluto di difendere apertamente. Le stampe, di cui mi avete fatto dono, sono i lampi forieri di quella pioggia benefica che deve irrigare il parnasso italiano.

» Quanto più le rileggo, rilevo che il vostro dantesco stile non era degno di quelle *sacre coglionerie*, che a giudizio infallibile del papa meritavano piuttosto quello del Metastasio. Dante aveva creato una lingua per gli uomini liberi: era serbato a Metastasio di adattarne un' altra per gli schiavi e pe' cortigiani.

» Io auguro al vostro *Prometeo* quell' estensione e quell' interesse, di cui l' argomento si annunzia degno da sè, e di cui diede il primo sbozzo l' orribile pennello di Eschilo; e se altri non trova nel vostro lavoro quei colori troppo forti e vivaci che stavano bene ad una *cantica* lirica, io trovo questa moderazione un artifizio in un poema narrativo come il vostro. Mostrate adunque che la vostra immaginazione non è punto esaurita, ma che sapete frenarla a seconda del viaggio che intraprendete.

» Io attendo la continuazione delle vostre opere e de' vostri doni, di cui particolarmente vi priego, perchè sempre più confermi quella che per voi nutrisco debita stima e sincera amicizia ».[1]

Dopo la « ritrattazione » e questa risposta lo stesso « Termometro politico » lodò talvolta il Monti, e ne ristampò anzi la canzone « Per il Congresso di Udine ».[2] Quando poi fu rappresentata in Verona con felice esito la tragedia dello Chénier « Fénélon o le monache di Cambrai », tradotta in italiano dal Salfi,

---

[1] *Term. pol.*, 6 fruttidoro, V repub.
[2] *Term. pol.*, 16 fruttidoro, V repub.

lo stesso giornale, ritornando sul suo favorito argomento del teatro patriottico, soggiunse: « Non mancano de' poeti in Italia che potrebbero gravemente occuparsene. Il cittadino Monti ne sarebbe certamente uno. Il suo Aristodemo annunziò delle tragedie più interessanti; ed il voto del pubblico non ancora adempiuto, dovrebbe e potrebbe felicemente adempiersi ».[1] Non c'è più da meravigliarsi davvero, se dopo questa sentenza proferita da sì ardenti giacobini, il Monti pochi anni appresso, nelle sue annotazioni alla « Mascheroniana », ebbe il coraggio di chiamar sè stesso « il libero autore dell'Aristodemo »!

Ritornando ora al componimento poetico del Salfi, continuerò il cenno incominciato. Come già dissi, quel componimento, fatto per eccitare i repubblicani alla vendetta e stampato nel « Termometro politico » del 10 settembre 1796 (24 fruttidoro, IV repub.), era di soli 91 versi; ai quali, pochi come sono, mi duole di non potere applicare la sentenza del Manzoni su' versi del Torti. Vi è descritto l'accorrere dei pontificii, l'assalto alla casa ospitale del cittadino Moutte, l'eccidio del Bassville, e si conchiude così:

l'ombra si plachi
Sdegnata, errante: e placherassi allora,
Che dal suo sangue libertà risorga,
Qual di Lucrezia e di Virginia al sangue
Sorgeva un dì la libertà latina.
Altra vendetta è poca, indegna e vile.

Oltrechè nel « Termometro politico », codesti versi furono forse pubblicati separatamente e con qualche lievissima aggiunta, nello stesso anno, e

[1] *Term. pol.*, 4 complimentario, V repub.

dallo stesso Veladini, che stampava allora quel giornale. Di questa pubblicazione separata non m' è venuto fatto di aver sott' occhio verun esemplare; anzi non ne conosco altro che il seguente cenno, datone da Achille Monti: « Nella biblioteca Ambrosiana di Milano ho potuto vedere questo poemetto del Salfi segnato S. C. V. V. 9, e intitolato *Morte d' Ugo Bassville, sciolti del cittadino Salfi, Milano dallo stampatore Luigi Veladini, anno IV della Rep. fr.* 1796. Ha per testo: *Tantum religio potuit suadere malorum!* Sono versi 103, con 15 note, comincia: *Il gran profeta dell' error leggea*, e finisce: *Altra vendetta è poca, indegna e vile.* Solo alla nota 2ª si tocca del Monti, dicendosi: *Il suo delitto* (del Bassville) *è stato il volere inalberare lo stemma della repubblica francese, ed il portar la coccarda, checchè s' immagini il cortigiano abate Monti, celebre e per la nobiltà del suo stile, e per la viltà dei suoi sentimenti, esposti a sua vergogna eterna nella mostruosa cantica bassvilliana* ».[1]

Se questo cenno è esatto, i pochi versi nuovi aggiunti ai primi e anche qualche probabile correzione nel testo potrebbero far passare codesta ristampa come una seconda redazione dei primi « sciolti ». In ogni modo, dopo quel primo sfogo poetico, il Salfi probabilmente non avrebbe voluto far nuovi versi sul medesimo soggetto, nè rifare una seconda o terza volta quelli di cui abbiamo parlato, se nuove cagioni non fossero sopravvenute. Avrebbe seguitato a ricordare nei suoi scritti politici l' eccidio di Ugo Bassville

---

[1] *Vincenzo Monti, ricerche storiche e letterarie di* A. Monti. Roma, tip. Barbèra, 1873, pag. 383, in nota.

e la vendetta da compiere, continuando così con le solite armi quella, direi, campagna ch' egli e i suoi collaboratori avevano già cominciata da un pezzo. Se non che l' anno seguente, addì 28 dicembre, succedeva in Roma la morte violenta del generale Duphot, la quale parve una ripetizione di quel primo eccidio, che i novatori non avevano cessato mai di tener vivo nella memoria dei Francesi e degl' Italiani. S' immagini ognuno quanti e quali fossero i nuovi sdegni, le nuove minacce, e, se occorresse dirlo, le nuove declamazioni! [1]

Da ciò la seconda o terza redazione che il Salfi

---

[1] Si vedano in ispecie i numeri del « Termometro, » anteriori di pochi giorni ai nuovi fatti di Roma, e ancor più quello del 10 nevoso, VI repub. (30 dicembre 1797), dov' è una corrispondenza romana del 15 dello stesso dicembre, nella quale, fra l' altro, si legge: « Crede forse la grande nazione che il pontefice monarca stante la sua impotenza non sia al caso di nuocerle? S' inganna se il crede! Quanti danni non le ha già recati dalla rivoluzione in qua?... Fa d' uopo dunque che il primate della gerarchia ecclesiastica non sia un monarca e che non risieda neppure in un paese di schiavitù; altrimenti farà sempre cantare il vangelo a favore dei despoti ». I novatori di Roma, che scrivevano così il 15, e i novatori di Milano che, stampando la lettera il 30, ignoravano ancora il caso sanguinoso di Duphot, accaduto due giorni innanzi, non avrebbero mai preveduto che le loro speranze si adempirebbero così tosto, e che i loro nemici medesimi li servirebbero così maravigliosamente!

Anche intorno allo stesso tempo la poesia giacobina, più che mai minacciosa verso l' abborrita Roma, presagiva la prossima vendetta. Nel Circolo costituzionale di Milano, celebrandosi la festa della « gratitudine verso la Repubblica francese », avevano recitato versi i cittadini Fantoni, Pindemonte, Galdi, Righetti e Lancetti. Quest' ulti-

volle fare del suo componimento sul Bassville; il quale fu grandemente ampliato, anzi divenne una tutt'altra cosa di prima. Ne ho sott' occhio un esemplare, di cui ecco il titolo: *Bassville, poemetto del cittadino Salfi. Milano. Nella stamperia dei Patriotti Fran-*

---

mo erasi segnalato con un suo curioso canto, « Il congresso dei fiumi »; nel quale aveva fatto gridare a Proteo:

Verrà, verrà, non dubitate, il punto
Che libera ritorni Italia intera;
L'usurpator, ch' ha il poter sommo assunto,
Presto, o Tebro, vedrà l'ultima sera,
Ed il Sebeto alla tua forza aggiunto
Distruggerà la schiavitù primiera.
E alla Brenta, ed all' Arno, e a Parma, e a Dora
Sorgerà pure un dì l'illustre aurora.
Vuol tempo il tempo, e libertà non vola,
Ove il coraggio pria non le apra il calle;
Non è dell' Alpi il re, non l'Austria sola,
Che cingano all' Italia e fianchi e spalle;
Altri nemici in scettro, e in spada, e in stola;
E di croci segnati azzurre e gialle
Le è forza rovesciar; cadran, cadranno,
L'italo suol più non avrà un tiranno.
Ma la via del destin torta e ritorta
A voi non lice rintracciar cotanto;
O tutta Italia in libertà risorta
Mirar dovrete ed ogni giogo infranto,
O tutta schiava ancora, e tutta assorta
Nelle miserie, nel dolor, nel pianto.

(*Term. pol.*, 26 frimajo, VI repub.).

Curioso che, con quest'ultima sentenza di una focosa poesia giacobina, abbia qualche somiglianza la seguente del Manzoni:

Una gente che libera tutta,
O fia serva tra l'Alpe ed il mare.
. . . . . .
O risorta per voi la vedremo
Al convito de' popoli assisa,
O più serva, più vil, più derisa
Sotto l' orrida verga starà.

cesi, *contrada degli Armorari.* Ha sul frontespizio il motto virgiliano: *Crimine ab uno Disce omnes.* Poi segue un breve proemio « Ai veri amici della libertà italica e francese » dove è detto: « Voi in esso (*nel poemetto*) contemplerete la morte per sè sublime e terribile, e per noi memorabile sempre, dell' innocente e invendicato Basseville (*sic*), ch' io pur ricanto alla morte dell' innocente e valoroso Duphot; perocchè io reputo l' una, come il solo germe, nonchè dell' altra, di quanti simili attentati sian per commettersi sotto l' ombra del Vaticano fino a che sussisterà un tanto scandalo sopra la terra ».

Il poemetto venne fuori sul principio del 1798. Dimodochè gli accusatori del Salfi, alludendo, com' è probabile, piuttosto a questo lavoro di ben 691 verso, che non a quel primo, il quale ne avea soltanto 91, vennero a fare anteriore alla « Bassvilliana » ciò che le era posteriore non pur di tre, come quel primo componimento, ma ancor di cinque, come il poemetto di cui ora si parla!

Non sarà poi del tutto inutile il conoscere un po' più da vicino questa che direi « Bassvilliana della Rivoluzione ». Essa comincia col dipingere a tetri colori i nemici della libertà nascente, i monarchi grandi e piccoli di Europa, e il Papa in ispecie che, secondo il Poeta, era il più odioso e implacabile di tutti. Mentre quelli muovevano da ogni parte contro la Francia, il « gran Profeta dell' errore » chiama a sè le furie, che già da un pezzo albergavano nella Reggia di Napoli,

ove novella
Clitennestra da lor prendea consiglio.

E le furie, apparendogli in sogno, l' una come se fosse Paolo, e l' altra Pietro, infondono nel suo

cuore i più feroci e crudeli propositi. Intanto, sicuro e in mezzo ai suoi, Ugo attendeva ad opere geniali, confortando i giovani cultori delle arti belle a ritrarre i più grandi fatti della storia. Così era stata fatta la magnifica statua della libertà, da presentarsi alla venerazione del popolo romano.

Séguita il poeta narrando come ad un tratto scoppiasse il tumulto. Ed ecco Roma invasa dalle furie e da altri mostri, che metton tutto sossopra. Ciò che il Monti, scrivendo la sua cantica, aveva veduto in Parigi, il Salfi lo vede nella città dei papi:

Per tutta
Roma già s' ode un improvviso tuono,
Nunzio di morte; ne mugghiano i sette
Colli tremanti e ripercossi; il corso
Arresta il Tebro incerto; e un nembo sorge
Del più denso vapor, che Stige esala,
Emulo precursor di notte orrenda.
Il dì si cela, o innanzi tempo fugge;
E vasta tenebría l' alto delitto
Medita e cela. Di flagello armate
Mille furie minori, il crin di verdi
Sibilanti ceraste all' aura sparso,
Scorron per tutto, ed agitando intorno
Le nere faci, di sanguigna luce
Tempran l' orror della tartarea notte.

Nè qui, naturalmente, manca lo stesso mostro ricordato nel « Fanatismo » e nella « Superstizione » del Monti, cioè:

L' idra pontifical, cui già tonante
Produsse il Sinai, e ne tremò più volte,
Poichè la vide, nata appena, al sangue
Di mille e mille vittime trafitte
Abbeverarsi, e divenir gigante.
Lungo giro di secoli ristretta

Nell' ebrea sinagoga, alfin la sede
Nel Vatican tradusse; e tal qui crebbe
Informe mostro, onde rampollan mille
Idre minori, ec.

Ma già l' infelice Bassville è circondato e stretto da ogni parte. Accorre la moglie, salvata poco innanzi dal furore de' pontificii per opera di un ente sovrannaturale, di un Genio, come dice il Poeta stesso che si sarebbe guardato bene d' immaginare a questo effetto santi o angeli del Paradiso. Ma inutili le preghiere e le lagrime di lei; il misero marito è trafitto e portato via dalla plebaglia. Gli si presenta poi un frate, che è Carlo Fischer, « incaricato », come si dice nelle annotazioni, « di strappare, oppur di foggiare una confessione qualunque ad obbrobrio del moribondo »; ma questi lo respinge sdegnosamente.

Un nume intanto, nella sua pietà, intende di consolare gli estremi istanti dell' infelice. Quel nume è la Libertà stessa, che si vale a ciò dell' opera di un altro Genio; il quale apre misteriosamente al pensiero di lui il prossimo e glorioso avvenire della Francia e del mondo: le vittorie dei repubblicani sulle vecchie monarchie d' Europa, le battaglie del giovine Bonaparte in Italia, la caduta, anzi la sparizione del Vaticano, e, in ultimo, la nuova êra di pace e di felicità, che ben presto comincerebbe per tutto l' uman genere. Consolato così dalla stupenda visione, disse alla sua volta qualche parola di conforto all' unico amico che gli fosse rimasto vicino; e in fine quell' anima, testè dolente di sua sorte crudele,

Sparve tranquilla di natura in seno.

Questa, che io definii la « Bassvilliana della Rivoluzione », scritta sul principio del 1798, subito dopo

l' uccisione del Duphot, si potrebbe dire che accompagnò quella tanto invocata vendetta, che a mezzo febbrajo dell' anno medesimo fu compiuta, come ognun sa, dal generale Berthier. Così, se le prime vittorie de' francesi sul Reno interruppero il canto del Monti in morte di Ugo Bassville, le prime vittorie dei medesimi in Italia fecero ripigliare quel tema ai nostri scrittori giacobini, ed in ispecie al Salfi.

Non è mio intendimento di giudicare il suo « Bassville » come opera d' arte; solo dirò, che in esso ricorre la stessa famiglia d' immagini, che non mancò quasi mai alla nostra nuova poesia politica. Vi ricorre più specialmente quello stesso meraviglioso, che vedemmo adoprato nell' « Etruria liberata » dell' Alfieri e nel « Bardo » del Monti; e di cui accennai la comune origine nella « Tebaide » di Stazio. È da notare, anzi, che fra tutte le imitazioni del meraviglioso che informa il primo libro del poema latino, la più fedele (e con ciò non voglio dire la migliore), è forse quella che dà principio al « Bassville » del Salfi: quella, cioè, del « Gran profeta », che, proprio come Edipo sul principio della « Tebaide », penetra con lo sguardo nell' inferno, e ne fa venir fuori le furie.

Guardando a quella lotta dell' antico col nuovo, a quelle inaudite battaglie e a quelle maravigliose tragedie quotidiane, i poeti contemporanei avevano bisogno delle immaginazioni più prodigiose, delle furie, delle forze soprannaturali più malvage, di tutti i mostri, di tutto l' inferno, il quale essi collocarono qua o là, ognuno secondo le proprie idee e passioni. Il Monti lo collocò in diversi luoghi, trasportandolo con mirabile disinvoltura dalla Senna al Tevere e al

Sebeto. E questo, che sarebbe riuscito comico in ogni altro poeta, non riuscì tale in lui, che per ciascuno di que' collocamenti o trasferimenti poteva adoprare una ricchezza inesauribile di armonie e di colori, e tutto far sacro, per così dire, con la religione eterna dell' arte.

Che più? Egli stesso, il famoso ed esecrato autore della cantica in morte di Ugo Bassville, diede agli altri come i primi germi dell' « Antibassvilliana », cioè della « Bassvilliana » rivoluzionaria: li diede in quei versi, di cui non avrebbero mai fatto i simili nè il Salfi, nè verun altro dei nostri giacobini:

> Frangi il pugnale, in Vatican temprato,
> Alla fucina del superbo Lama,
> Che cader fe Bassville insanguinato.

L' arte faceva per opera di lui quel miracolo di comunicare una bellezza tutta propria a ciò che, sotto altri rispetti, non potrebbe parerci bello. E questo basterà certo alla gloria del Monti. Ma dalla sua gloria, dalla sua grandezza non è giusto che si derivi nuova cagione di biasimo ai suoi avversarii; che, cioè, in essi si spieghi col sentimento dell' invidia o con altri motivi indegni ciò che la storia, imparzialmente consultata, non solo spiega in maniera diversa, ma giudica anche degno di rispetto, se non di lode.

SOPRA UN LUOGO DI SHAKESPEARE

IMITATO DA VINCENZO MONTI

DISCORSO

DI M. KERBAKER.

Tutti sanno quanta importanza abbia oggidì la ricerca dei luoghi originarî, o, come dicesi, delle fonti, onde gli autori di opere d'immaginazione hanno desunto la materia del lavoro. Quella che dicesi creazione artistica, ricercata nelle sue origini, si vede ridotta, anche nelle opere di più spiccata originalità, ad una specie di elaborazione o ricomposizione di elementi fantastici, tolti da altre più antiche invenzioni; onde, per via del riscontro di ciò che l' autore ha ricevuto con quello che ha prodotto, si viene a determinare il particolar carattere dell'opera sua e il suo vero e proprio merito. Ora a me intervenne di scoprire, così almeno mi sono immaginato, una di queste fonti, il luogo classico, voglio dire, onde il Monti avrebbe tolto il concetto ed in parte anche la forma di uno dei suoi componimenti minori, dell'Ode intitolata: *Invito di un solitario ad un cittadino.* La

cosa non è stata notata, per quanto io ne sappia, da nessuno dei critici che con maggior ampiezza d'indagini ed acume di giudizio han trattato della poesia Montiana. — E nulla trovi detto, circa l' origine di questa Ode, in un bellissimo libro, recentemente pubblicato, dove la ragione storica ed estetica delle poesie del Monti è vagliata e discussa in modo tale, da compiere le critiche precedenti ed esaurire, come suol dirsi, il ricchissimo argomento.[1] Ma non deve parer strano che a me sia avvenuto di scoprire cosa qualunque, sfuggita alla diligenza di tali ricercatori, se si pensa che la fortuna alcuna volta conduce i disadatti a fare certe scoperte, a cui non arrivano gli accorti, coi più validi argomenti dell' ingegno e della dottrina. Rimane a vedere se veramente io sia stato qui uno scopritore fortunato, se, cioè, la mia osservazione abbia alcun fondamento di verità, se infine la questione da me trattata sia propriamente una questione trattabile. In caso diverso la mia *scoperta* andrebbe nel novero delle tante che si fanno in giornata dai Calandrini della erudizione storica e critica, i quali ai ciottoli raccattati pel greto dei torrenti danno il nome di Elitropia e se n'empiono fidenti

[1] *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, studi di B. Zumbini. Firenze, Successori Le Monnier, 1886.

le tasche! Per uscire in qualunque modo dallo stato di perplessità in cui mi trovo tra l'idea di un felice indovinamento ed il sospetto di una mia propria allucinazione, esporrò particolarmente il processo critico da me istituito sul luogo in questione, pur di provocarne una sentenza certa e terminativa!

Nell'*Invito* del Monti non si accenna ad alcun personaggio reale in cui nasconda il *cittadino* invitato; nè la persona del *solitario*, che, per disgusto della vita aulica, si è ridotto a vivere tra i boschi, punto punto si accorda col costume del Poeta; o con alcuna particolare circostanza della sua vita. Manca di questo componimento il motivo immediato, storico e reale; non potendosi riguardare come tale il fatto a cui si allude, in sul fine, della rivoluzione francese, minacciosa in quei giorni (1793) alle porte d'Italia. Codesta allusione politica è stata certamente appiccicata all' Ode, per darle un certo colorito di *attualità*, e, malgrado l' artificioso legamento, appare veramente estranea all' argomento della medesima. Del resto il Monti fu tutt' altro che un letterato anacoreta, rifuggente dai circoli cittadineschi ed amante della vita solitaria. Ed il suo scampo contro i rivolgimenti e gli sconquassi che dovevano essere suscitati di qua delle Alpi, *dai nipoti dei Druidi*, egli seppe procac-

ciarselo altrimenti, che rifugiandosi in qualche solitudine campestre! Quando scriveva questi versi, il nostro Poeta, cliente onorato di famiglia principesca e papale, se la passava assai contento e sicuro in Roma, creduta tuttavia rocca inespugnabile contro la rivoluzione. È pertanto ovvio supporre, che egli abbia attinta l'ispirazione di quest'Ode non da un sentimento proprio e personale, nè da alcun fatto reale, ma da una fantasia puramente artistica, da un luogo poetico tolto ad imitare. A questo modo di poetare, sopra argomenti appresi per lettura, era egli naturalmente portato da quella sua soverchiante immaginazione, passiva in certo modo ed eclettica, epperò aperta ad ogni genere d'impressioni estetiche; onde riusciva mirabilmente atto a riprodurre e riverberare, nell'opera del comporre, ogni sorta di concetti altronde ricevuti. Pochi dei nostri poeti classicisti sentirono al pari di lui un'ammirazione tanto sincera e fervida pei grandi poeti di ogni nazione, o antichi o moderni, o meridionali o boreali, le cui sovrane bellezze sapeva cogliere a volo, anche nelle traduzioni; servendogli di eccellente ermeneutica la propria geniale intuizione poetica. Si può pertanto presumere che l'invenzione di quest'Ode non sia punto più originale che quella di tanti altri suoi componimenti di maggior lena,

dove la materia poetica vedesi desunta e talvolta riportata per intiero da luoghi più o meno noti di classici autori. Questo lavorar di musaico, per cui lo scrittore trascorre dalla libera imitazione sino alla copia ed alla traduzione, diventa un'arte *sui generis*, alla quale il magistero ammirabile dello stile rivendica un proprio e singolar merito, e non la si deve in nessun modo confondere con quell'arte fittizia degli imitatori inetti e petulanti, che si dimanda *plagio*. Si può quindi presumere che anche l'*Invito di un solitario*, quanto al concetto fantastico cui s'informa, sia imitazione, riproduzione, traduzione di qualche luogo poetico, che al Monti sia venuto fatto di ammirare nelle sue svariate letture. Or dov'è questo luogo? Se per iscoprirlo conveniva rintracciarlo studiosamente e con proposito deliberato, altri mi avrebbe certamente prevenuto nella scoperta. Ma la brevità ed il carattere lirico del componimento furono cagione che a qualunque più diligente critico sembrasse infruttuosa la ricerca dell'esemplare, onde per avventura fosse stato imitato; e tale scoperta si dovesse principalmente al caso.

Leggendo io, poco tempo fa, un dramma dello Shakespeare, e dei meno noti e celebrati, quello che s'intitola « Come vi piace (As you like it) » mi avvenni in un passo, o direi episo-

dio lirico, che mi destò viva la reminiscenza delle strofe più belle dell'Ode Montiana. Avendo quindi riscontrato per curiosità i due luoghi poetici, mi accorsi che il poeta italiano aveva tolto dall'inglese e il concetto dell' Ode e i pensieri in cui si svolge, e le immagini ond'è rivestito; salvochè il pensiero lirico dell' *Invito* è dallo Shakespeare realizzato ed incarnato in un personaggio, di cui sono molto particolarmente descritti il carattere e le circostanze in mezzo a cui vive. Codesto dramma fu composto dal sommo tragico verso l'anno 1600 cogli elementi di una leggenda pastorale, « La bella Rosalinda » pubblicata pochi anni innanzi da Thomas Lodge, ad imitazione delle favole boschereccie dei poeti Italiani, allora molto in voga tra gl' Inglesi. Non occorre che io spieghi come Shakespeare abbia saputo ravvivare e quasi ricreare l' argomento trattato dal suo oscuro coetaneo, con quella felicissima divinazione poetica onde egli sa ricercare e scoprire le più intime e secrete pieghe del cuore umano. Importa invece alla nostra questione, che si tocchi un poco l' argomento del dramma. Un Duca, di cui non è detto il nome, cacciato dal regno, per effetto di certe cabale cortigianesche, orditegli contro da un suo fratello, prende la via dell'esilio e si ricovera con pochi suoi fedeli nella foresta delle Ardenne,

rappresentata dal poeta inglese coi colori più pittoreschi del « good greenwood » del paesaggio silvestre dei poeti nordici, dove trovano pace e diletto gli spiriti malinconici e meditabondi. Rosalinda, figlia del Duca, raggiunge il padre in quell' eremo, e si tira dietro il suo amante Rolando, figlio di Sir Rowland des Bois, e Celia figlia dell'usurpatore e sua inseparabile amica, e costei ne tira altri, e così di seguito. Per virtù di codesta quasi attrazione magnetica di anella simpatiche, quella solitudine boschereccia si popola via via di gentili dame e di prodi cavalieri, mentre l'autorità del duca usurpatore laggiù nella città viene scossa e demolita da quelle continue diserzioni. Ne nasce un idillio erotico a vario intreccio, reso piccante e piacevole dalle diverse agnizioni e peripezie, di cui sono cagione i travestimenti, gli infingimenti ed i sotterfugi degli emigrati, e terminato dal lieto successo a doppio fine, cioè lo sposalizio delle coppie amorose ed il ristabilimento del Duca nel suo legittimo grado. Tutto il significato morale del dramma già ben si legge scritto nei caratteri, e specialmente in quello del Duca. Il quale è un misantropo amabile e di buon senso, la cui malinconia non procede da vanità offesa, o da fallita ambizione, ma da una contemplazione larga e filosofica dei mali inseparabili dal civile con-

sorzio, e delle miserie profonde e chiuse, che s' accompagnano alla vita signorile. La sua è veramente una malinconia « formata di diversi ingredienti ed estratta da molti semplici » non diversa gran fatto da quella di Jacopo, intimo suo, la quale trova conforto nella tranquilla meditazione e nei miti pensieri ond'è ispiratrice la natura campestre. Nel secondo Atto appunto il Duca ed i suoi compagni appajono sulla scena vestiti da boscajoli. Ed egli si abbandona a quelle riflessioni che la memoria del passato, la vita presente e la compagnia di tali amici gli devono ispirare.

— « Or dunque, » così parla il Duca, « o miei compagni e fratelli d'esiglio, non ci ha essa, la vecchia abitudine, fatta questa vita più dolce assai che non fosse quell'altra dal fasto pomposo e imbellettato? — Non sono essi questi boschi più sicuri da pericoli, che non le sale dell'invidiosa Corte? Noi qui altro non si soffre che la pena del vecchio Adamo, mettiam caso la variazione delle stagioni, il morso agghiacciante ed il ruvido rimbrotto del vento invernale. E contro costui, allorchè arrotando i denti mi si serra addosso, mentre pur tutto mi raggriccio, io me la rido e dico: questa qui non è adulazione! Tali sono i consiglieri che mi fanno comprendere, in modo sensibile, ciò che io sono. Ma

dolci pur sono i frutti dell'avversità, la quale, a somiglianza dell'orrida e velenosa botta, porta dentro la sua testa una gemma preziosa! Ed invero, questa nostra vita, segregata dalla pubblica baraonda, ne discopre voci parlanti nelle foglie degli alberi, libri di massime nell'onda frettolosa dei ruscelli, sermoni nei sassi, del buono infine in ogni cosa. » [1]

Si confrontino ora con questo passo le strofe del Monti:

Qui sol d'amor sovrana è la ragione
Senza rischio la vita e senz'affanno,
Ned altro mal si teme altro tiranno
Che il verno e l'aquilone.

---

[1] *Duke S.*

Now, my co-mates; and brothers in exile,
Hath not old custom made this life more sweet,
Than that of painted pomp? Are not these woods
More free from peril than the envious court?
Here feel we but the penalty of Adam,
The seasons' difference; as the icy fang,
And churlish chiding of the winter's wind,
Which when it bites, and blows upon my body,
Even till I shrink with cold, I smile and say,
This is no flattery: these are counsellors
That feelingly persuade me what I am.
Sweet are the uses of adversity,
Which, like the toad, ugly and venomous,
Wears yet a precious jewel in his head;
And this our life, exempt from public haunt,
Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones and good in every thing.

SHAKESPEARE, *As you like it*, Act II, Scene I.

Quando in volto ei mi sbuffa e col rigore
Dei suoi fiati mi morde, io rido e dico:
Non è certo costui nostro nemico,
Nè vile adulatore.
Egli del fango prometèo mi attesta
La corruttibil tempra e di colei
Cui donaro il fatal vaso gli Dei
L' eredità funesta.
Ma dolce è il frutto di memoria amara,
E meglio tra capanne in umil sorte,
Che tra i tumulti di ribalda corte
Filosofia s' impara.
Quel rio che ratto all' ocean cammina,
Quel rio vuol dirmi che del par veloce
Nel mar d' eternità mette la foce
Mia vita peregrina.
Quel fior che in sul mattin sì grato olezza,
E smorto il capo su la sera abbassa
Avvisa, in suo parlar, che presto passa
Ogni mortal vaghezza.
Tutte dall' elce al giunco han lor favella,
Tutte han senso le piante: anche la rude
Stupida pietra t' ammaestra e chiude
Una vital fiammella.
Vieni dunque infelice a queste selve,....

Credo che basti la lettura di queste strofe, per renderci subito accorti che *l' Invito del Solitario* ha, in più punti, colla parlata del Duca quella medesima convenienza che una libera copia ha con un componimento originale. Il Monti ci volle mettere del suo certi concetti

amplificativi ed esornativi, che poco o punto aggiungono al pensiero originale, ma che a lui sono venuti molto in acconcio, per conseguire quella viva coloritura e quella armonia piena e risonante, ond' è sempre distinto il suo stile poetico. Tali sono le immagini mitologiche: *la corruttibil tempra del fango prometèo* e l' *eredità funesta* di Pandora, anzi di *colei cui fu donato il vaso fatale*, tirate in mezzo per esprimere quello che è compreso nella frase concisa ed energica del *What I am* (quello ch'io sono)! Pur si vede che la stessa reminiscenza classica del fango di Prometeo è stata indirettamente suggerita al Monti dall'allusione Shakespeariana alla pena dell'antico Adamo! Il concetto, poetico e filosofico, degli ammaestramenti che l' uomo può ritrarre dai diversi aspetti della natura silvestre, viene riprodotto nell'Ode del Monti colla medesima serie e gradazione di pensieri; onde viene rappresentata con profonda intuizione poetica la varia favella dei ruscelli, delle piante, dei sassi; salvochè il poeta italiano spiega con dotta amplificazione le immagini che il poeta inglese ha profilate in pochi tratti. Ma la spiegazione del Monti appare qua e là più rettorica che dialettica, e spande più dovizia di parole che di nuove idee. Chi non iscorge subito la giunta artificiosa, o dicasi l'appezzatura, nelle frasi: *quel rio* (ripetuto); *in suo parlar* (dopo

avvisa); tutte dall' elce al giunco, la rude stupida pietra? Quello che il poeta italiano svolge e distende, l'inglese stringe e condensa, lasciandolo intendere al lettore, talora con una sola parola; bastandogli, ad esempio, l' epiteto *running* (corrente o frettoloso, non già *sussurrante*, come traduce il Carcano) per accennare alla fuga precipitosa della vita umana. Dopo la descrizione, tanto originale ed umoristica, del vento aspro e mordente, e dell'accoglimento che gli si fa (la quale si vede trasportata di peso, nell'Ode del Monti) il Duca si mantiene tuttavia sul tono ironico colle parole *these are counsellors* « questi sono consiglieri » ben diversi, sottintende, da quelli che ha pur troppo avuto la disgrazia di ascoltare in altri tempi! Questa allusione sarcastica alle blandizie interessate e proditorie dei cortigiani va perduta così nella versione italiana del Rusconi, come in quella del Carcano, dove il traduttore non ha tenuto conto, come neppure il Monti, del valore sostantivale del *counsellors*, riferendo immediatamente il verbo *that persuade* (che ci ammoniscono....) al soggetto della proposizione precedente: il vento. Il dolce frutto dell'avversità diventa *il dolce frutto della memoria amara*, nella parafrasi Montiana, dove l' antitesi alquanto ammanierata, riesce anche ad oscurare ed alterare il concetto originario;

poichè non è già la ricordanza dei mali sofferti (troppo sovente, ahimè, inutile e sterile!) la quale bene fruttifichi, ma bensì il sentimento presente, meditato e profondo della sventura. Manca nell' *Invito* quell' opportuna transizione con cui, nel discorso del Duca, si accenna più particolarmente, con una immagine strana ma efficacissima, a codesta catarsi che si effettua nell' anima degli sventurati, e ben li dispone a ricevere e sentire i conforti ed i diletti intellettuali che scaturiscono dalla contemplazione della natura. Ad un poeta classicista, come il Monti, al cui giudizio l'efficacia dell' espressione non poteva mai scompagnarsi dalla squisitezza, dall' ornatezza e dal decoro, l' immagine del rospo dovette certamente sembrare strana, grottesca, al tutto disadatta allo stile poetico, specialmente lirico! Gusto Oraziano! « *et quae Desperat tractata nitescere posse relinquit.* » Un ingegno dantesco se ne sarebbe compiaciuto! Nè era cosa facile, anche ad uno stilista così potente come il Monti, il parafrasare qui il pensiero di Shakespeare, che richiede un certo sforzo di mente, per essere colto in pieno. La botta che, secondo un pregiudizio popolare, per via di certa secrezione del suo umor velenoso, si forma nella testa una gemma preziosa, è rappresentata come simbolo dell' avver-

sità, in quanto questa è effetto di quel disordine morale, che è condizione naturale della società umana, ed in mezzo a cui, per legge di selezione, si affina il senno dei buoni, combattuti e perseguitati dai malvagi. Non vedo come si possa intendere, sotto l'immagine della botta, *ugly and venomous* « orrida e velenosa, » l'avversità, nel solo senso subbiettivo, cioè lo stato dell'uomo che soffre! L'immagine di Shakespeare collega e spiega il fenomeno della catarsi morale, operata dalla sventura, col fatto del conflitto sociale; come se il miglioramento del carattere e del costume si compisse per via di un continuo appartarsi e scernersi dei pochi dalla turba corrotta e maligna. Codesta separazione purificatrice ne rende poi capaci di sentire quelle solenni e patetiche voci della natura accennate dal poeta! Il nesso ideale tra gli utili ammaestramenti della disgrazia, *the uses of adversity*, e la buona disposizione ad intendere, nella solitudine, le voci della natura, manca nella strofa del Monti, « *Ma dolce è il frutto* », dove si fa come un salto tra l'epifonema del primo verso e la sentenza generale, in cui si riassume il concetto delle tre strofe seguenti. Il salto è dissimulato da un legamento artificiale, cioè il paragone tra la Corte e le capanne. Che tra i *tumulti* di *una eorte ribalda* s'impari una ben grama filosofia è troppo

evidente; ma non può uscirne per conseguenza che per impararne una migliore convenga prendere ricovero nelle selve! Questa immagine delle *capanne* è un rivestimento arcadico del pensiero espresso dallo Shakespeare colla frase: *life exempt from public haunt* « vita segregata dalla folla, dalla turba urbana. » (« lungi dalla calca importuna » — Carcano; « in una vita separata dal mondo » Rusconi.) Anche *l' umil sorte* accenna piuttosto alla vita rustica dei contadini che a quella vita solitaria, la quale, secondo le parole del Duca, insegna la vera sapienza e trova del bene in ogni cosa.

A tradurre in versi lirici la suddetta parlata il Monti trovò pure, quasi direi, l'incentivo e l'esempio nello stesso dramma. In questo medesimo secondo Atto il motivo lirico ed elegiaco della situazione drammatica viene riecheggiato nelle strofe di una canzonetta, cantata da uno dei compagni del Duca, la quale suona così:

« Chi ama di albergare con me sotto gli alberi della verde foresta, e far squillare la nota allegra, tenendo bordone all'armoniosa gola degli uccelli — Venga qui, venga qui, venga qui, — dove non troverà altro nemico che il verno e il tempo burbero.

« Chi cerca di svincolarsi dalle spire dell'ambizione, che ama di vivere in pieno sole, pro-

cacciandosi da sè il vitto ch' egli consuma, e contentandosi di quello che trova — Venga qui, venga qui, venga qui, — dove non troverà altro nemico che il verno e il tempo burbero! » [1]

Si può riguardare come una *cabaletta finale* di questa canzone la strofa seguente, cantata nell'ultima scena dell'Atto, e nella quale è svolto il pensiero contenuto nel precedente ritornello:

« Soffia, soffia, o vento invernale! Tu non se' poi così villano come l' ingratitudine degli uomini. Il tuo dente non è così acuto come quello di costoro, per la ragione che da noi non sei veduto, sebbene aspro sia il tuo soffio! — Ohè, ohè, si canti, ohè, sotto la verde frasca di agrifoglio — L'amicizia quasi sempre è finzione, l'amore mera follia — Ohè, ohè, sotto la frasca! Questa vita è la più giojosa! » [2]

---

[1] SONG

Under the greenwood tree,
Who loves to lie with me,
And turn his merry note
Unto the sweet bird's throat,
Come hither, come hither, come hither:
Here shall he see no enemy,
But winter and rough weather.
Who doth ambition shun
And loves to live i' the sun,
Seeking the food he eats,
And pleased with what he gets.
Come hither, come hither, come hither:
Here shall he see, etc.

[2] Questa apostrofe al vento invernale ha bisogno di essere meglio dichiarata perchè vi si vegga lo svolgimento

Nella prima strofa della canzonetta è già tracciata tutta la mossa lirica dell'*Invito:*

Vieni amico mortal tra questi boschi
Vieni e sarai felice!

---

del pensiero chiuso nel paragone, più volte innanzi ripetuto, tra il soffio del vento e l'adulazione. Il testo dice:

Blow, blow thou winter wind,
Thou art not so unkind
As man's ingratitude.
Thy tooth is not so keen,
Because thou art not seen,
Although thy breath be rude.
Heigh, ho, sing heigh, ho, unto the green holly:
Most friendship is feigning, most loving mere folly.
Then, heigh, ho, the holly!
This life is most jolly.

La seconda strofetta riesce alquanto difficile, per quella concisione Shakespeariana, che diventa talvolta oscurità e scabrezza. I traduttori differiscono notabilmente tra di loro e non riescono a darci alcun senso chiaro e preciso. Il Letourneur traduce:

Hiver souffle tes noires frimas,
Ta dent du moins est invisible,
Et ta morsure est moin sensible
Que n'est l'oubli des cœurs ingrats.

I due tezetti sono stati rivoltati e racconciati a capriccio, per farne uscire un *couplet* di quattro versi. Il Rusconi accorcia questa già monca versione, pur riportando tali e quali le frasi francesi nel suo italiano. « Inverno, sfoga tutto il tuo rigore. La tua crudeltà è meno sensibile della dimenticanza dei cuori ingrati » La versione del Carcano è certo più sincera e fedele che le precedenti, ma è pure alquanto affettata nello stile e un poco ambigua quanto al senso:

Soffia, invernal bufera,
Soffia, è di te più nera
L'ingrata alma mortal.

Di rincontro i due primi versi dell'Ode:

Tu che servo di corte ingannatrice
I giorni traggi dolorosi e foschi....

si rapportano al concetto espresso nei primi versi della seconda strofa; mentre il bozzetto descrittivo che segue:

Udrai dell'aure il susurrar tranquillo
E degli augelli il canto

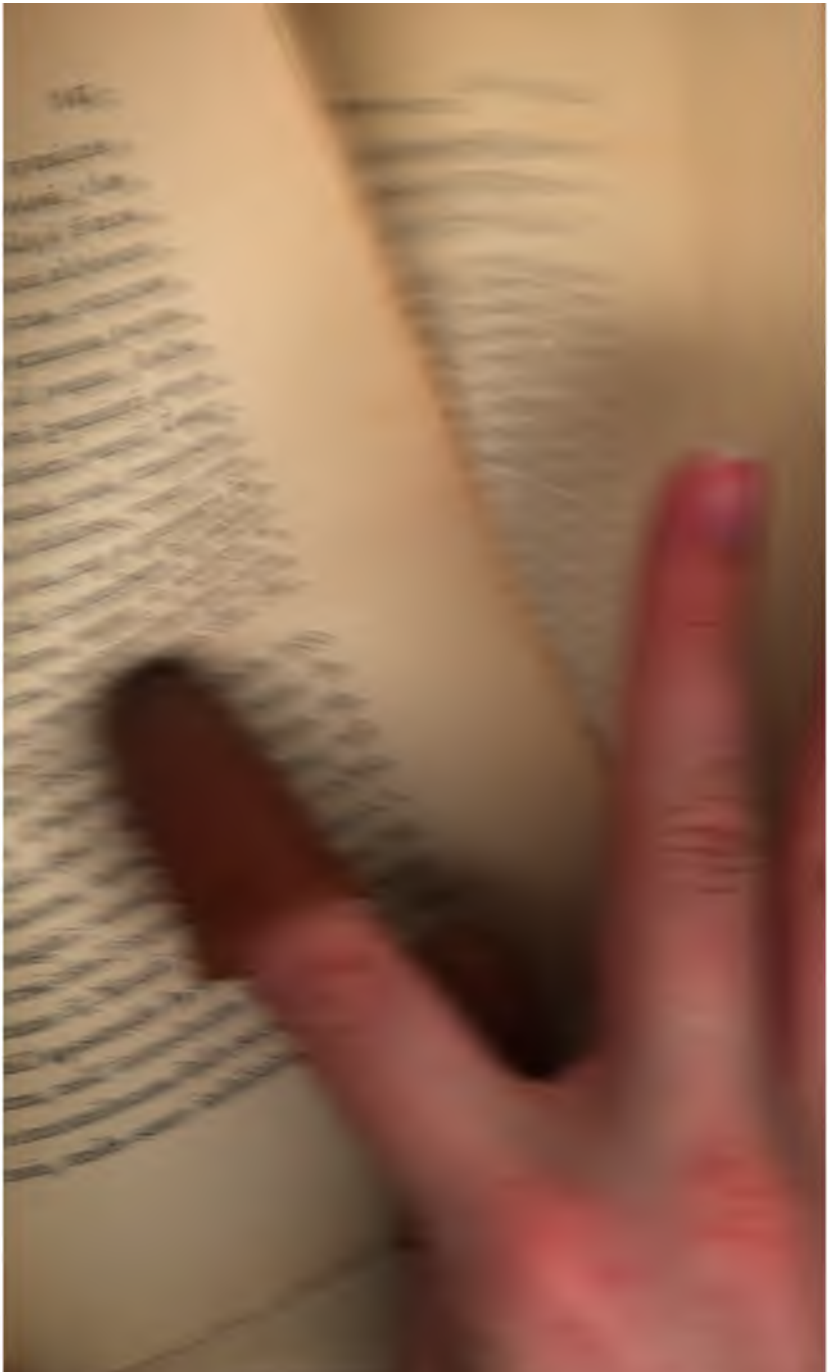
ci echeggia come una risonanza dell'idillio pastorale descritto nelle due strofe.

Qui è da notare uno non so se debba dire plagio, abbaglio o capriccio del Rusconi, il quale sembra in questo luogo aver parafrasato il Monti, anzichè tradotto il suo autore. La congruenza

---

E più il tuo morso fiede,
Nè il fiato tuo si vede,
Per quanto sia letal.

Che cosa importa nel paragone che qui si fa tra il vento invernale e l'ingratitudine degli uomini l'affermare che «il suo fiato non si vede»? O perchè si è soppressa la congiunzione causale *because* (perchè): e come si accorda l'epiteto di *letale* dato al vento con ciò che si è detto nel testo ch'esso non è *so keen*, «così acuto»? Io credo che questo passo possa rendersi facile e chiaro, mettendo in rilievo quelle idee intermedie, che il poeta lirico omette. Tutta la serie dei concetti ond'è tessuta questa strofa sarebbe così fatta: «Soffia, soffia, o vento invernale, tu non sei così villano come la ingratitudine degli uomini. Il tuo dente non è si acuto, azzannandoci mentre non sei da noi visto com'è acuto il dente degli ingrati, i quali ci si mostrano di faccia mansueti e benevoli.»



tutte cose di cui non vi ha il menomo cenno nell'originale; nel sostituire alla frase che dice: « venire ad abitare sotto i verdi alberi » quella tanto meno pittoresca del » venire tra i boschi »; nel far semplicemente « intendere » e non già « accompagnare col canto » i canti degli uccelli; nell'innestare sul senso morale quel concetto arcadico dell'amore regnante nelle selve, che ha suggerito al Rusconi la frase leziosa « qui dove tutto è amore e sincerità » ed al Monti il ben tornito e maestoso verso « Qui sol d'amor sovrana è la ragione »; infine nell'azzeccarci la formola auguratrice di felicità (« Vieni e felice sarai » — « Vieni e sarai felice ») che nel testo manca. Di dove l'han tolta tutta questa roba?

La congettura dell'esistenza di una versione del dramma di Shakespeare, della quale si sieno giovati il Monti ed il Rusconi, mi è stata pienamente confermata dall'esame che ho fatto della versione francese del Letourneur, pubblicata verso il 1776 e subito divenuta celebre. Raffrontando il Rusconi ed il Monti con questo loro comune interprete, riesce facile comprendere come l'imitazione dell'uno e la traduzione dell'altro sia riuscita rispettivamente più fedele nel brano drammatico, che non nel lirico. Lo stile lirico schietto ed elevato presenta d'ordinario tali difficoltà ad una traduzione prosastica,

che i traduttori, smarrito il filo del concetto letterale e rinunciando al tentativo disperato di rendere fedelmente il testo, si contentano di darne il senso, per così dire, a occhio e croce, facendo uso della massima libertà! La traduzione di seconda mano che riproduce lo stile poetico di altro traduttore, non può riuscire in tal caso nè bella nè fedele. Talune frasi dello Shakespeare sono dal Rusconi stranamente travisate, come quella: *who lowes to live in the sun* (Strofa 2.ª), che letteralmente suona: « chi ama di vivere al sole » cioè; « chi ama la vita libera, schietta, piena, calda, esultante della natura » ed egli, non per altro motivo, che per essere stato traviato dalla sua infida scorta, traduce « se non temi le vampe del sole ». Non par vero cha il manifesto controsenso non gli abbia dato nell'occhio! O non era un eccellente riparo contro le « vampe del sole » l'ampia secolare foresta, coi suoi grandi alberi verdeggianti? Il Monti imitatore è più Shakespeariano del Rusconi traduttore. Quello che non gli dà sapore di buona poesia, nella traduzione da lui seguita, egli lo rifiuta e fa, senza addarsene, una critica giustissima del suo interprete! Codesta immagine del « chi vuol vivere al sole » il Monti l'avrebbe probabilmente raccolta lavorata e casellata, come sapeva, se

l'avesse veduta espressa in qualche modo nella versione del Letourneur. L'immagine del vivere libero, in piena armonia colla circostante natura, espressa nella seconda strofa, fu cincischiata dal traduttore francese in più figurine madrigalesche, e così sbiadita e stemperata andò perduta pel Monti, che ne adombrò appena il concetto nel verso « Senza rischio la vita e senza affanno ».[1]

---

[1] Le deviazioni dal testo Skakespeariano di questo brano lirico, così del Monti, imitatore, come del Rusconi, traduttore, non sono altro che variazioni della traduzione liberisssima del Letourneur. Il quale, non potè resistere alla tentazione di voltare questo lirico intermezzo in belle e buone strofe, con quello stile fiorito, grazioso, levigato, strebbiato, misto di eleganza accademica e di vezzosaggine sentimentale, che era allora il gusto dominante, in Francia ed altrove. Il Letourneur chiede venia al lettore, in una nota, della licenza che si è presa, di distribuire ognuna delle strofe inglesi in due francesi. Qui si riportano le sue prime tre strofe:

Toi que la cour a rendu malheureux
Viens avec mois sous cet épais feuillage,
Viens gouter l'ombre et le frais dans ces lieux,
Mêle avec moi tes chants aux doux ramage
De ces oiseaux heureux.
Ici l'on s'aime, ici tout est uni,
Nous jouissons d'un bonheur sans nuages,
Point d'autres maux et point d'autre ennemi
Qu'un long hiver et des orages
Bientôt mis en oubli.
Si las des cours, de leurs vaines grandeurs,
Tu ne sens plus l'ambitieuse flamme,
Si du soleil tu crains moins les ardeurs
Que les ennuis et les troubles de l'âme,
Viens habiter ces lieux

Tutta questa prima parte dell'Ode Montiana che va sino al verso: « Vieni dunque infelice a queste selve » è senza dubbio la più bella, e

---

Da questa citazione si rileva anzi tutto che il Monti « gran traduttore dei traduttori » ha tolto anche dal Letourneur l'idea del metro Saffico da adattarsi alla lirica Shakespeariana, adoperandolo anche nella riproduzione del brano drammatico. La strofa « Ici l'on s'aime etc. » ci riappare riprodotta tal quale nel metro italiano. Il rezzo o la dolce frescura che il Letourneur vi ha aggiunto, (viens gouter le frais), hanno certamente suggerito al Monti « il sussurar tranquillo delle aure » in cui ci appare notevolmente variato il pensiero originale. È però da riconoscere il finissimo gusto del Monti nel rifiutare come poco poetici certi fronzoli e leziosaggini del traduttore francese, quali sono « les oiseaux heureux », la zeppa del « bientôt mis en oubli » e la strana antitesi, svolta nella 3ª strofa, tra l'insolazione morale e l'insolazione materiale, che il Rusconi si bevette gustosamente e fece bere ai suoi lettori come pretto elisire Shakespeariano! Anche le sue smancerie: *canto felice* e *tutta sincerità* sono mera traduzione della frase arcadica del traduttore francese.

La traduzione del Letourneur traspare anche un pochino qua e là, nel brano drammatico, così della prosa del Rusconi, come della poesia del Monti — « This life exempt from public haunt » è reso nella versione francese « notre vie séparée de tout commerce avec le monde » e nell'italiana « nostra vita separata da quella del mondo ». Così il Monti come il Rusconi hanno accettato la sostituzione che il Letourneur fece del nome di agente al nome astratto, « ce n'est pas ici un flatteur » (This is no flattery). Il Monti rifà, da par suo, la frase pittoresca originale, abbastanza bene rispecchiata dalla traduzione francese, dove descrive il vento. « Quando in volto ei mi sbuffa ecc. », la quale frase Il Rusconi diluisce e sciupa miseramente nella sua prosa: « Allor che spira su di me il vento invernale e mi penetra nelle viscere ». — A che si riduce la poesia, quando manca il linguaggio poetico?

sembra come fusa di un getto, laddove le sei strofe che seguono hanno tutta l'aria di un lavoro incastonato e posticcio. Qui il Monti carica i colori del suo stile, e cade in quella affinata ricercatezza e ridondanza, che è il lato debole del suo magistero artistico. Ed eccolo più che mai dar la stura alle allusioni mitologiche, imprecando *all' iniqua stirpe di Giapeto*, rimpiangendo Astrea che *ritorna* (proprio nel 1793?) *all'Empiro;* e rammentando, in suono di minaccia, a chi tocca, ed Encelado e il trono e il tuono e i fulmini di Giove! La mancanza di connessione intima ed organica tra le due parti si rivela anche nella strana contraddizione che si manifesta nel personaggio del *cittadino,* il quale, dopo di essere stato commiserato, perchè tuttavia addetto alla vita di corte, viene esortato a provvedere alla sua sicurtà, abbandonando la città rivoluzionaria, il suolo insanguinato di Parigi; le quali due diverse situazioni non si possono intendere, in alcun modo, di una sola e medesima persona! Il pensiero primitivo, alto, poetico dell'*Invito* prende le mosse da uno stato psicologico ben diverso, e, diciam pure, assai più profondo ed umano, di quello che è descritto nella seconda parte dell'Ode dove s'invita il cittadino a rifugiarsi nella solitudine, per scampare ai furori Giacobineschi! La ri-

presa lirica che viene dopo al *Vieni dunque* mi suona quasi come una seconda musica, squillante, fragorosa, coreografica, che succeda ad una prima, finamente modulata, patetica e drammatica, e ne guasti o distrugga l'effetto!

Tanta conformità tra l'Ode del Monti ed il luogo citato dello Shakespeare mi sembra escludere del tutto il dubbio, che si tratti qui d'un incontro fortuito di pensieri, derivati, senza che l'un poeta abbia attinto dall'altro, dal fondo della propria coscienza o dal tesoro della comune coltura. Coloro i quali contro cosiffatte conclusioni della critica storica obiettano: essere *possibile*, che due poeti, diversi di tempo e di paese, pensino, senza sapere l'uno dell'altro, la stessa cosa e la esprimano in modo analogo, pongono male la questione. Parlando di cose possibili si deve fare una distinzione di gradi e, più propriamente, un calcolo di probabilità. A chi mi dimandasse se non sia possibile, estraendo a sorte le lettere dell'alfabeto, ricavarne una frase bella e significativa, od anche dei versi endecasillabi, risponderei che è possibile, ma con quel minimo grado di possibilità che confina coll'impossibile. Ora il raccogliere, nel fatto del comporre, intorno ad un'idea principale certe idee accessorie, il disporle in certo ordine, il rivestirle di certe immagini è una sì

propria e singolare combinazione, tra le migliaja che si possono offrire alla mente umana, per esprimere lo stesso pensiero, da non si poter credere che si avveri in due diversi scrittori, se non per caso stranissimo e al tutto miracoloso! Nessuno degli esempi che qualche arguto ingegno, allo scopo di sfatare codeste ricerche sulla imitazione o riproduzione cosciente dell'invenzione poetica, mise innanzi, come atti a dimostrare la coincidenza fortuita dei pensieri e delle espressioni in autori diversi, fa al caso nostro. Nessuno di essi ci presenta una identica *serie* di pensieri, coordinati ad un determinato concetto e similmente atteggiati e coloriti. Cosifatti riscontri di parole e frasi isolate non conchiudono nulla, e l'addurli come argomento valevole contro codesto studio comparativo e genetico del lavoro artistico, che è un grande acquisto della nuova critica storica, significa sofisticare, ignorare, rivoltare la questione. Tutto dipende dal valore che nei casi speciali acquista la dimostrazione delle analogie ricorrenti tra le invenzioni poetiche, sulle quali si aggira l'investigazione del critico.

Le felice riproduzione fatta dal Monti del pensiero Shakespeariano ci porta a considerare i rapporti che corrono tra l'imitazione e l'invenzione originale. Non vi ha alcuna inven-

zione che non si fondi sulla imitazione di qualche più o meno insigne esemplare. Sappiamo ormai qual minuto ed esatto inventario si possa fare dei materiali che alcuni poeti, riguardati come originali, desunsero da antichi poemi, per costruire ed ornare le loro invenzioni. Ma dimostrato che un autore ha tolto quinci o quindi, tanta o quanta parte delle sue invenzioni, non si risolve punto la questione estetica, la quale vuol dichiarato il modo particolare che ha tenuto l'autore nell'appropriarsi i trovati altrui, nel rendere *privati juris*, per dirla all'Oraziana, la *publica materies*. Quella che si dimanda originalità parmi che altro non sia se non una più speciale attitudine a disporre e ricomporre gli elementi estetici altronde raccolti, accomodandoli ad un particolar disegno ideale, corrispondente al concetto che il poeta si è formato della vita e del mondo. Dalla particolare ragione speculativa, in somma, alla quale il poeta s'attiene poetando, dipende il carattere peculiare ed originale che egli imprime sull'opera artistica. Ma poichè questo elemento intellettuale o razionale può essere più o meno intenso ed attivo, ma non può mai mancare del tutto, ne segue che una distinzione assoluta tra *originale* e *non originale* sia da riguardare come disadatta, per non dire impossibile, e che si debba piuttosto am-

mettere una molteplice diversità e quasi gradazione di originalità, non essendovi alcuna opera poetica che non sia alquanto originale, nessuna che non arrechi nella realtà che dipinge e nella materia che rimaneggia, una qualche notevole alterazione. Ma il merito del lavoro poetico non dipende solo dall'avere il poeta disposto la sua materia in un certo modo, secondo un dato concetto organico, ma altresì dall'aver raccolto in buon dato e fermato nella fantasia gli elementi estetici necessarî alla composizione ideale. Un bell'ingegno, per quanto immaginoso, audace e pronto alle combinazioni grandiose e sistematiche, non forma peso di dramma, in opera d'invenzioni poetiche dove gli manchi il senso estetico fondamentale, la facoltà, cioè, di raccogliere da ogni parte ed annidare nella mente copia grande di quei fantasmi ben profilati, distinti e luminosi, onde è costituita la materia della poesia. Vero è che il sommo grado della genialità artistica è raggiunto da colui che apporta, speculando, maggior lavoro intellettuale nella ricomposizione degli elementi già stati appresi e rassegnati dalla fantasia estetica, traendoli a significare nuovi e più speciosi aspetti del mondo e della vita umana. Ma non bisogna mettere in non cale, come si fa oggidì comunemente, per amore dell'*originalità*, quella

funzione mentale preparatoria, che è *conditio sine qua non* di ogni lavoro poetico. Ciò è la viva e subita percezione delle rappresentazioni e delle immagini particolari, meditate intentamente e covate dal pensiero, sempre presenti alla fida memoria, sebbene non per anco aggruppate in ischemi ideali; la quale percezione si estrinseca, nel sentimento istintivo della giusta misura e dell'armonia, ed è veramente quella facoltà poetica naturale che si rivela co' suoi scatti energici, colle intuizioni sincere e profonde della realtà vivente, prima di essere disciplinata dallo studio e dal tirocinio dottrinale, e che basta talvolta per sè stessa a produrre opere degne di ammirazione! Codesta facoltà fu straordinaria nel Monti, sebbene non sia stata avvalorata e sollevata, mediante il tirocinio intellettivo e la meditazione filosofica, a quelle alte concezioni, che danno nuovo e più grande valore alle visioni fantastiche.

Lo scambiare il difetto di originalità col difetto di genio poetico porta a giudizi erronei o, per lo meno, parziali, quale è quello di coloro che negano al Monti il merito di grande poeta, che gli fu riconosciuto dai contemporanei. Vi hanno opere poco o punto originali, prette imitazioni, anzi traduzioni, che in tanto sono splendide di poesia, in quanto essi i traduttori

od imitatori hanno saputo concepire poeticamente ed effigiare, con un particolare carattere e colorito, le cose che doveano riprodurre o traslatare nel loro idioma. Ammessa questa duplice facoltà del genio poetico, l'una ricettiva e riproduttiva, l'altra intellettiva e combinatrice, è chiaro che tanto più degnamente si apprezzerà l' opera del poeta, quanto meglio sarà conosciuta la materia poetica che fu il sostrato delle sue *invenzioni.* La critica storica, rintracciando e scoprendo il primo ordito su cui lavora l' ingegno del poeta, somministra alla critica estetica preziosissimi dati su cui ella possa fondare i suoi giudizi, penetrando nel più profondo magistero dell' opera artistica; onde si deduce che la critica storica e la critica estetica sono infine due parti inseparabili di un'arte medesima: la critica letteraria. Così, nel caso presente, scoperta la fonte onde il Monti ha desunto la materia della sua Ode, non si è potuto fare a meno di osservare l' uso ingegnoso che ne ha fatto, e trovare la ragione di certi difetti non prima potuti avvertire in detto componimento.

Arreco per ultimo nella mia dimostrazione quelle che si dicono prove estrinseche, non avendo voluto preoccupare menomamente l' altrui giudizio in favore delle prove antecedenti, dedotte dall' intima natura della questione.

Chiunque conosce un poco addentro la biografia del Monti sa ch' egli fu grande ammiratore e passionato lettore di Shakespeare. Il Monti, nato e fatto per sentire le più svariate ed originali armonie poetiche, parla in più luoghi dello Shakespeare come di uno dei pochi Genii sovrani. Non occorre ricordare la Lettera dedicatoria ad E. Quirino Visconti, le note critiche all' Aristodemo, alcuni luoghi delle sue Lezioni, la lettera famosa al Bettinelli, e quella scritta nei suoi ultimi anni al Tedaldi Fores, dove, contro le accuse dei romantici, dichiara essere lo Schiller « amor suo grande » e, più ancora dello Schiller lo Shakespeare! Lascio pure di additare le impronte d'imitazione Shakespeariana che il Monti segnò in qualche sua tragedia, per non ripetere ciò che è stato detto nel più recente lavoro critico sul nostro poeta, che più innanzi ho ricordato! Solo dirò che il fatto dell'avere il Monti trasportato di sana pianta in un suo componimento un luogo di Shakespeare (probabilmente una delle tante schede conservate e registrate in quell'immenso repertorio od armamentario poetico, di cui parlano il Foscolo, il Maroncelli ed il Cantù, e che il venerando vegliardo si degnò di far vedere a Silvio Pellico) non è senza altri esempi. Un bel passo Shakespeariano, abbastanza lunghetto, il celebre monologo del re Enrico IV, a cui le cure grandiose

ed afflittive del regno tolgono il sonno (Enrico IV; Parte II, At. 2°, Sc. 1ª) gli serve di conclusione alla Lezione di eloquenza, che ha per argomento il filosofo Antistene! O come ci entrava questa citazione? Ci entrava, perchè si doveva pure trovarle il suo posto; perchè essa già brillava in mente all'autore, prima che fosse composta la Lezione.

Quel passo della parlata del Duca eragli pur sembrato assai bello ed eloquente, epperò lo dovette tenere in serbo per la prima buona occasione! I luoghi poetici erano pel Monti come quelle figure che servono all'ornamentazione e che si possono combinare, usando un po' d'arte, con qualunque disegno. Il motivo a scrivere l'*Invito* non fu per lui diverso da quello che gli fece riportare nella Lezione quel monologo tragico; fu l'opportunità di mettere in bella mostra il pensiero poetico da lui trovato in quell'idillio drammatico, la cui lettura dovette certo colpirlo fortemente, anzi affascinarlo, così pel carattere fantastico e romanzesco della favola, come per la delicatezza e profondità del sentimento.[1] Il divario sta solo in questo, che, mediante la li-

[1] Vedi presso Gervinus (Shakespeare-Leipzig,—vol. I, pag. 489 e seg.) una minuta ed ingegnosa analisi critica ed estetica di questa Pastorale, dove sono molto bene messi in rilievo i singolari pregi poetici, per cui essa non poco si discosta dalle norme consuete del dramma.

bera traduzione di quel passo drammatico in versi lirici, avendone egli in certo modo acquistato la proprietà, non lo presentò come tradotto, ma lo diede come componimento originale. E in vero si può dire, in sua scusa, che il linguaggio poetico è per sè stesso una bella e buona invenzione. L'inganno sta solo nell'aver dissimulata l'origine del componimento, ciò che del resto è sempre stato nelle consuetudini legittime dell'arte classica. Anche i versi a Sigismondo Chigi, insieme coi frammenti intitolati: « Pensieri d'amore » sono stati composti dal Monti, mettendo insieme molti e notevoli brani delle lettere di Werther, piuttosto *tradotti* che imitati. Ciò non ostante la maestria incomparabile della traduzione, rivela, anche in questo componimento, un aspetto particolare e veramente insigne dell'esposizione poetica, che lo assolve dall'accusa di plagio. Oh rara e difficile e invidiabile arte di così fatti plagiarii! Come va che, essendo a tutti aperti tanti tesori di schietta ed elettissima poesia, pochi, pochissimi belli ingegni se ne sappiano servire? Dicasi dunque che il Monti è stato un poeta grande davvero, nel suo genere, sia pure che questo genere non possa assorgere a quella grandezza, per cui sono ammirati altri poeti, che possiamo chiamare di primo ordine.

INDICE

Dedica ..... Pag. v

Avvertenza degli Editori vii

Della nostra presente critica letteraria xi

La Bassvilliana e la Bellezza dell' Universo 1

Teatro 45

L' *Aristodemo* 47
Il *Galeotto Manfredi* 70
Il *Caio Gracco* 86

Poemi napoleonici 101

Il *Prometeo* e altri minori poemi 103
Il *Bardo della Selva Nera* 115
La *Spada di Federico* e la *Palingenesi politica* .. 149

La Mascheroniana 173

La Musogonia e la Feroniade 191

Le poesie liriche 221

Caratteri generali dell' ingegno e della poesia del Monti 259

Appendici 295

Appendice I. — La prima traduzione italiana del « Messia » 297

Appendice II. — Relazioni tra il Monti e il Salfi. 305

Sopra un luogo dello Shakespeare imitato dal Monti. 329